

Die Kunst
des reinen
Satzes in der Musik

aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert

von

Joh. Phil. Kirnberger
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzeßin Amalia von Preußen Hof-Musicus.

Zweyter Theil.



Erste Abtheilung.

Berlin und Königsberg,
bey G. J. Decker und G. L. Hartung, 1776.



Vorrede.

Nach der Ausgabe des ersten Theils dieses Werks, hatte ich die Hofnung den zweyten Theil desselben den Liebhabern der musicalischen Composition bald darauf in die Hände zu liefern. Aber theils andre nothwendige Arbeit, theils Hindernisse an deren Bekanntmachung dem Leser nichts gelegen seyn würde, haben mich zu lange von der Ausführung meines Vorhabens abgehalten. Um nun nicht gar den Verdacht zu erwecken, daß dieser Theil ganz zurücke bleiben werde, habe ich mich entschliessen müssen, für diesmal nur die erste Abtheilung desselben heraus zu geben.

Man wird in der kurzen Einleitung, die ich diesem Theil vorgesetzt habe, sehen, was ich eigentlich in dem zweyten Theil abhandle. Ich will nur noch erinnern, daß ich nach der Lehre von dem doppelten Contrapunkt die verschiedenen besondern Arten und Formen der Tonstücke unsrer heutigen Musik beschreiben, und meine Gedanken über die beste Einrichtung derselben mittheilen werde. Ich werde mir vornehmlich angelegen seyn lassen, den wahren Charakter der verschiedenen durchgehends angenommenen Tanz-Melodien zu bestim-

men,

men, weil eine genaue Kenntniß derselben die Erfindung solcher Melodien, die einen bestimmten Ausdruck irgend einer Empfindung, oder Leidenschaft enthalten sollen, ungemein erleichtert.

Ich habe Ursache mit der guten Anfnahme des ersten Theiles, und dem Beyfall, den ich bey wahren Kennern der Harmonie dadurch erhalten habe, zufrieden zu seyn, und hoffe, daß sie auch diesem Theil ihren Beyfall nicht versagen werden. Daß aber manches Leuten, die eben nicht tief in die Beschaffenheit der Harmonie geforschet haben, mißfallen hat, fichtet mich wenig an. Ich wollte ihnen zwar gern ihre gegen meine Lehre gemachten Zweifel benehmen, aber es stehet nicht bey mir, ihnen die Erfahrung, und das feinere Gehör, welches beydes ihnen zu fehlen scheinet, zu geben. Darum muß ich es es dabey bewenden lassen, daß sie einer andern Meinung sind, als ich.

Dem geneigten Leser glaube ich versprechen zu dürfen, daß die andre Abtheilung dieses zweyten Theiles, der über die Hälfte schon lange bey mir fertig liegt, auf die Ostermesse des nächst künftigen Jahres gewiß erscheinen werde.



Ein-

Einleitung.

Jeder Gesang besteht aus einer Reihe leichtfließender Töne, die einen bestimmten leidenschaftlichen Ausdruck haben. Es scheinet, daß die Natur dem Menschen die Gabe zu singen deswegen verliehen habe, daß er dadurch sich selbst in den Empfindungen, die der Gesang auszudrücken vermag, unterhalten und bestärken könne.

Daß dieses der erste und natürlichste Gebrauch des Gesanges sey, ist daraus offenbar, daß selbst die rohesten noch halb wilden Völker, wenn sie lustig seyn wollen, fröhliche Gesänge anstimmen; wollen sie aber sich selbst zum Streit und Kampf aufmuntern, so thun sie es durch wilde und Muth erweckende Kriegsgesänge.

Eben so siehet man auch täglich unter uns, daß selbst Personen, die von der Musik nichts gelernet haben, in der Fülle sanfter Empfindungen selbst gemachte Melodien singen, oder pfeifen, um sich in der Empfindung, die ihnen gefällt, zu stärken und zu unterhalten.

Der Gesang ist demnach keine Erfindung der Kunst, sondern eine Aeußerung der Natur in dem empfindsamen Menschen. Man hat gewiß lange vorher gesungen, ehe es einem nachdenkenden Kopf eingefallen ist, das, was wir jtzt die Tonleiter, oder das System der Töne nennen, festzusetzen, Intervalle zu bestimmen, und auf den in dem natürlichen Gesang liegenden Takt und Rhythmus Achtung zu geben.

Die Musik, als eine Kunst betrachtet, thut weiter nichts, als daß sie die Eigenschaften des natürlichen Gesanges erhöhet und in der Natur der Sache selbst die Regeln aufsucht, durch deren Beobachtung der Gesang vollkomner wird.

Der erste Schritt, den die Kunst zu thun hatte, bestund in der Festsetzung der Tonleiter, oder des Systems, aus welchem alle Töne des Gesanges herzunehmen sind. Es ist wahrscheinlich, daß jedes Volk, nach Beschaffenheit seines Gehörs und seines Nationalcharakters ursprünglich seine eigne Tonleiter gehabt, die sich von denen, die andre Völker hatten, sowol durch die Höhe der Stimme, als durch besonders bestimmte Intervalle, unterscheidete. Die Spuhren davon finden wir noch itzt in den Benennungen der verschiedenen Tonleitern der alten griechischen Völker, aus welchen zu schließen ist, daß jeder Stamm, Jonier, Dorier, Aeolier, Phrygier, u. s. f. seine ihm eigene Tonleiter gehabt habe.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sich die verschiedenen National-Gesänge ursprünglich auch im Takt und in der Bewegung, im Rhythmus und im Charackter

racter von einander ausgezeichnet haben, und daß z. B. ein phrygisches Lied, von einem lydischen, oder jonischen in Absicht auf die erwähnten Eigenschaften sich eben so wird unterschieden haben, wie noch gegenwärtig eine Menuet sich von der Sarabande unterscheidet.

Erst nachdem die Musik zur ordentlichen und wohl überlegten Kunst geworden, wurden die Tonleiter verschiedener Völker, in ein einziges allgemeines System der Töne zusammengesetzt, neue Intervalle hinzugethan, Bewegung, Takt und Rhythmus näher untersucht, ihre Würkung auf den Charakter und Ausdruck des Gesanges genauer beobachtet, und so entstunden nach und nach die Regeln der Kunst, die den, der ein natürliches Geschick zum Gesang hat, in Stand setzen, sowol einzele Melodien, als vielstimmige Tonstücke zu setzen, die jene natürliche Gesänge an Vollkommenheit unendlich übertreffen.

In dem ersten Theile dieses Werks habe ich bis dahin in Absicht auf die Tonleitern, auf die in jeder liegenden Intervalle; in Absicht auf die vielstimmige Harmonie, die Modulation und die richtige harmonische und melodische Fortschreitung der Töne, die von den besten Meistern der Kunst erfunden und eingeführt worden, genau und vollständig abgehandelt.

Itzt komme ich auf die besondern Eigenschaften des Gesanges, oder der Melodie, wodurch sie ihren Charakter und Ausdruck erhält. Es ist nicht schwer zu sehen, daß dieser Charakter von der Wahl der Tonart, von der Folge der Harmonien, von der Art der Modulation, von der Bewegung, dem Rhythmus und dem Takt abhängen. Dieses sind also die Hauptpunkte, die ich in diesem zweyten Theile abzuhandeln habe.

Da aber die neuere Musik von der alten griechischen sich hauptsächlich darin unterscheidet, daß wir unsre vornehmsten und wichtigsten Stücke aus mehrern Melodien, die zugleich fortschreiten und im Grunde doch nur einen, aber vielstimmigen Gesang ausmachen, zusammensetzen; so mußte ich bey diesem Theil mein Augenmerk auch darauf richten, daß ich die verschiedenen Mittel anzeigte, wodurch ein solcher vielstimmiger Gesang bey der wahren Einheit auch die nöthige Mannigfaltigkeit erhält, dieses führte mich also auf die ausführliche Behandlung des sogenannten doppelten Contrapunkts.

Dieses sind also die verschiedenen Hauptpunkte, auf die ein Tonsetzer, in Absicht auf die guten Eigenschaften eines Gesanges, er sey einstimmig oder vielstimmig, zu sehen hat, und die ich nun in der Ordnung, die mir die natürlichste scheinet, abhandeln werde.

Die

Die Kunst
des reinen Satzes in der Musik.

Zweyter Theil.

Erster Abschnitt.

Von den verschiedenen Arten der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Melodie, 1) in Absicht auf ihre Richtigkeit, 2) in Absicht auf den Ausdruck.

In dem zehenten und den folgenden Abschnitten des ersten Theils dieses Werks, ist von dem einfachen Contrapunkt in zwey und mehr Stimmen in Absicht auf die Reinigkeit oder Richtigkeit der Harmonie hinlänglich gehandelt worden. Da wir nun in diesem zweyten Theile den Satz in Absicht auf die Schönheit und auf die Kraft des Ausdrucks zu betrachten haben, so scheinet es der Mühe werth zu seyn, hier zuvörderst anzumerken, daß ein Tonstück bey der höchsten Reinigkeit der Harmonie dennoch sehr schlecht und von gar geringem Werth seyn kann, denn dieser Reinigkeit ungeachtet kann es steif und unsingbar, oder monotonisch, langweilig und altfränkisch, oder doch ohne alle Kraft, Nachdruck und Ausdruck seyn.

So unumgänglich nothwendig es also ist, daß ein Tonsetzer den harmonischreinen Satz in seiner Gewalt habe, so gewiß ist es auch, daß diese Reinigkeit allein noch kein geringstes Verdienst ist. Es verhält sich mit der Musik, wie mit der Beredsamkeit; die erste Eigenschaft des Redners ist, daß er die Grammatik seiner Sprache verstehe, das ist, sich verständlich und rein auszudrücken wisse. Dieses allein aber hilft ihm sehr wenig. Der reineste Ausdruck der Sprache, in der man nichts wichtiges oder interessantes zu sagen weiß, ist eine vergebliche Kunst.

 Ehe

Ehe wir uns aber in eine umständliche Betrachtung über Schönheit und Kraft des Gesanges einlassen, finden wir nöthig, hier in einem besondern vorläufigen Abschnitt zu zeigen, wie die vollständige Kenntniß der Harmonie nicht blos zur Reinigkeit, sondern auch zur Schönheit des Gesanges und zum Ausdruck dienlich sey. Dieses scheinet um so viel nöthiger zu seyn, da besonders itziger Zeit, das Vorurtheil, zu nicht geringem Schaden der Musik, überhand zu nehmen scheinet, daß die sogenannten schulmäßigen Regeln der Harmonie und besonders die Künste des doppelten Contrapunkts, blos zum reinen Satze dienen, aber zur Schönheit und dem guten Ausdruck des Gesanges oder der Melodie beynahe unnütz, oder doch von geringem Gebrauch seyn.

Um diesem schädlichen Vorurtheil, so viel möglich vorzubeugen, habe ich mir vorgenommen in diesem Abschnitt zu zeigen, was dazu erfordert werde, wenn zu einer gegebenen Melodie ein nicht blos reiner, allenfalls steifer, sondern ein solcher Baß soll gesetzt werden, der bey seiner Reinigkeit auch zu mehrern Mittelstimmen bequem sey, dabey aber in allen Stimmen einen gefälligen und nach der besondern Absicht desselben, ausdrucksvollen Gesang verstatte.

Ich muß es wiederholen, daß ich hier noch nicht alles, was zur Schönheit und zum zweckmäßigen Ausdruck des Gesanges gehöret, vor Augen habe, sondern die vollständige Kenntniß der Harmonie itzt blos als ein Mittel betrachte, wodurch die Erreichung sowol der Schönheit, als des Ausdrucks erleichtert wird.

Ich setze demnach hier voraus, daß ein junger Componist, nachdem er die Regeln der reinen Harmonie gelernt, sich nun ferner üben wolle, zu einem gegebenen Cantu firmo für die oberste Stimme, einen bezifferten Baß zu setzen, der nicht nur völlig rein, sondern auch so beschaffen sey, daß er mit dem gegebenen Cantu firmo einen guten fließenden Gesang mache, und daß außer dem aus demselben noch zwey andre gute Mittelstimmen können gezogen werden, und meine Absicht ist zu zeigen, was zu Verfertigung eines solchen Basses erfordert werde.

Wir wollen zuerst eine Melodie voraus setzen, in welcher keine Töne vorkommen, als die sich in der gemeinen oder ursprünglichen diatonischen Tonleiter C, D, E, F, G, A, H, c, befinden. Betrachtet man diese aufsteigende Tonleiter als eine Melodie, so kann man einen reinen Baß dazu setzen, der blos aus den Dreyklängen der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante bestehet, wie hier deutlich zu sehen ist:



Hieraus läßt sich begreifen, daß es möglich sey, zu jeden reinen diatonischen Gesang einen Baß zu setzen, in dem nichts als Dreyklänge der Tonica, der Oberdominante und der Unterdominante vorkommen. Dies ist also die erste und einfacheste Art des harmonischen Basses.

Der im vorherstehenden Beyspiel gesetzte Baß, ist aber nicht der einzige, der zu der aufsteigenden Tonleiter als Melodie betrachtet, paßt. Man siehet leicht, daß außer den drey dabey gebrauchten Dreyklängen, auch die Dreyklänge anderer Töne der Tonleiter könnten gebraucht werden. Dieses wollen wir, als die zweyte Art des Basses betrachten.

Man kann drittens den Baß so behandeln, daß man in der Mitte eines Satzes Dominantenaccorde von solchen Tönen anbringt, in denen man von dem Hauptton ausweichen kann.

Endlich können auch zwey, drey bis vier Dominantenaccorde nach einander angebracht werden, und enharmonische Ausweichungen in entlegnere Tonarten geschehen.

Ueber diese vier Arten oder Methoden einen Baß zu setzen, kann nun folgendes angemerket werden.

Es bedarf kaum einer Erinnerung, daß ein blos aus drey Accorden bestehender Baß sehr bald in eine verdrießliche Monotonie verfallen würde; demnach wäre diese erste Art den Baß zu setzen, fast gar nicht zu gebrauchen, wenn man nicht durch Verwechslung der Dreyklänge ihm etwas aushülfe. Durch schickliche Verwechslungen kann ein Baß, der im Grunde nur aus drey Accorden besteht, doch Abwechslung und Mannigfaltigkeit erlangen.

Aus folgendem Beyspiel in der C dur Tonart ersiehet man, wie die Harmonie eines Basses auf einerley Ton der obersten Stimme abgeändert werden

 könne,

könne, und welche Baßtöne zu jedem Ton der Tonleiter anzubringen möglich sind, wenn nicht mehr als die drey erwähnten Grundharmonien vorkommen sollen.



Wenn z. B. in der Melodie zweymal nacheinander c vorkäme, so kann man einmal die Harmonie von C nehmen, oder dessen erste Verwechslung, nemlich E mit dem Sextenaccord; zum zweytenmal aber kann zu dem nemlichen C im Discant die Harmonie von F genommen werden, entweder F selbst im Baß oder A mit dem Sextenaccord. Eben so verhält es sich mit g in der Melodie, welches sowol zur Harmonie der Tonica, als zu der Dominante gehören kann. d und h in der Oberstimme gehören in dieser Gattung einen Baß zu setzen, nur zu der Harmonie der Dominante.

Da der Dominantenaccord allezeit die wesentliche Septime vom Grundtone fühlen läßt, so wird, wenn man noch den wesentlichen Septimenaccord mit seinen Verwechslungen zu Hülfe nimmt, diese Art des Basses zu einer gegebenen Melodie um vieles mannichfaltiger.

Es ist also klar, daß man bey einer Melodie, die nicht aus der diatonischen Tonleiter weichet, schon mit den Dreyklängen der Tonica, Ober- und Unterdominante zur Noth einen guten Baß setzen könne; nur von der Fortschreitung von G nach F oder von dem Accord der Oberdominante zur Unterdominante hätte man

man sich in acht zu nehmen, weil sie wegen des Ueberganges des Accordes der Tonica, und hauptsächlich wegen der zwey grossen Terzen und des unharmonischen Querstandes, den der Triton f — h verursachet, hart klinget. Diese Fortschreitung ist nur alsdenn gut, wenn zwischen beyden Accorden ein Einschnitt oder Ruhepunkt fällt. Doch ist sie auch außerdem, aber nur in den Verwechslungen beyder, oder wenigstens einer von beyden Accorden gut zu gebrauchen.

Desgleichen auch die Fortschreitung von F nach G, oder von dem Accord der Unterdominante zur Oberdominante ist nur in der Verwechslung ohne Härte. Daher ist folgender Baß, in welchem beyde Fortschreitungen vorkommen, ohne Tadel:



Ich muß bey dieser Art des Satzes, da man sich nur der erwähnten drey Grundaccorde mit ihren Verwechslungen bedienet, ohne jemals in andere Töne auszuweichen, noch anmerken, daß sie die niedrigste Art der Composition ist, und nur für die gemeinsten Zuhörer, deren Gehör nichts höheres zu fassen im Stande ist, dienet.

Hieher gehören auch alle Arten von Müsetten, Bauerntänze, Gassenlieder; auch finden sich wohl zuweilen Märsche dieser Art.

Sobald eine Melodie in Nebentonarten ausweichet, giebet man dem Zuhörer schon etwas mehr zu denken, wenn auch gleich nur die nemlichen drey Accorde in den ausgewichenen Tonarten beybehalten werden, wovon sogar ganze Arien und Chöre in Opern nach dem heutigen neuen italiänischen Geschmack vorkommen, deren Verfasser sich nicht höher versteigen können, ohne ihre Unwissenheit in dem, was zur Behandlung der Harmonie gehört, offenbar an den Tag zu legen.

Ich will hier einen Choral hersetzen, wo weder in der Melodie noch Harmonie die geringste Abweichung außer der Tonleiter der Tonica geschiehet. Weiter

ter unten soll gezeiget werden, wie solche Melodien durch die Harmonie weit kräftiger gemacht werden können.





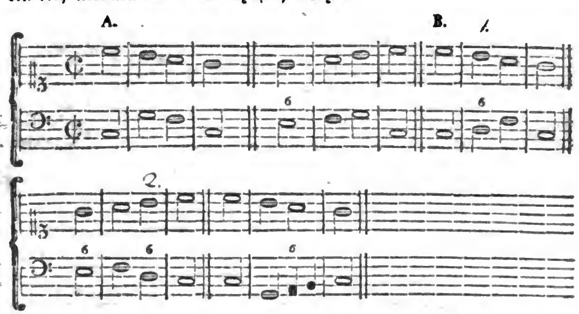
Ein anderer Choral, wo zwar in die Dominante des Hapttons ausgewichen wird, im Grunde aber nur die drey erwähnten Accorde angebracht sind, die bey der Ausweichung nur in einen andern Ton versetzt werden, ist folgender:



In diesem Chorale sind die drey Accorde der Haupttonart bey der Ausweichung in die Dominante um eine Quinte höher transponiret, nemlich in die Accorde von G, C und D mit der grossen Terz.

Der erste Accord ist die Tonica, von (a) bis (b) gehören die Accorde schon zu G dur. Der G Accord bey (a) ist schon als Tonica von G dur anzusehen, und der darauf folgende D Accord als Oberdominantenaccord von G. Von (c) bis (d) gehören die Accorde wieder zu C. X Von (e) bis (f) zur Nebentonart G dur; alsdenn bis zu Ende, alle Accorde wieder zu der Haupttonart C dur.

Wenn man in den ersten Vers dieser Strophe, um die Tonart fester zu bestimmen, nicht gleich ins G dur ausweichen wollte, so könnte man sich auch mit den drey Accorden von C dur behelfen, wie hier:



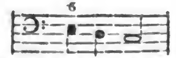
Die Beyspiele bey B sind denen bey A vorzuziehen, aus der Ursache, die schon oben von der Secundenfortschreitung des Grundbasses angegeben ist.

Man kann übrigens leicht begreifen, daß es bey dieser Einschränkung unmöglich sey, allen Regeln, die in Absicht auf der Behandlung zwoer äußeren Stimmen beobachtet werden müßen, Genüge zu leisten. Weder die Gegenbewegung, noch die Vermeidung vollkommener Consonanzen in der Mitte eines Perioden kann bey dieser Einförmigkeit der Grundharmonien durchgängig erhalten werden. Daher ist ein solcher Baß auch nur im niedrigsten Grade gut, und dienet nur, die Anfänger mit den ersten und natürlichsten Harmonien und Fortschreitungen bekannt zu machen.

Wenn indessen ein solcher Baß nach dem bunten oder verzierten Contrapunkt behandelt, und bey diesen Dreyklängen und Sextenaccorden durchgehende Noten, Vorhalte, und wesentliche Dissonanzen angebracht werden, so wird zwar die Gegenbewegung eher erhalten, die Accorde werden näher verbunden, und die öftern Ruhepunkte, die die vollkommene Consonanzen in den Perioden bringen, können eher aus dem Wege geräumet werden, wie z. E.

Im Grunde aber hat der ganze Choral wegen der gar zu grossen Einförmigkeit seiner Grundharmonien wenig Reitz und Kraft. [1])

[1]) Der unregelmäßige Durchgang bey + hätte leicht vermieden, und der Satz wohlklingender gemacht werden können, wenn man von der ersten Baßnote vermittelst des regelmäßigen Durchganges durch d nach c gegangen wäre, wie hier:



Allein dadurch hätte die Bewegung einen niedrigen Gang bekommen. Daher verdienet hier die wichtige Anmerkung gemacht

Um den Ausdruck mehr Leben zu geben, muß die Harmonie an mannichfaltigen Accorden reichhaltiger seyn, wodurch die oben angezeigte zweyte Art entsteht. Hier nimmt man also zu den Accorden der Tonica, der Ober- und Unterdomiante noch den Dreyklang der Obersecunde, der Ober- und Untermediante, und in Durtönen selbst den verminderten Dreyklang der Untersecunde, der der Dreyklang der Obersecunde in der Molltonart ist.

Wir wollen auch hier über die Fortschreitung dieser Accorde das Nöthige anmerken.

Von dem Accord der Tonica kann man unmittelbar zu dem Dreyklang seiner Obersecunde fortschreiten; aber von diesem nur durch den Dreyklang der Oberdominante wieder zurück. Z. B.

Der Dominantenaccord kann zwischen beyden übergangen werden, aber nur, wenn beyde, oder einer von beyden Accorden in der Verwechslung angebracht wird, wie hier:

NB.

6 6 6 6

Die Fortschreitung bey NB. läßt den Uebergang weit stärker empfinden, und muß daher nicht ohne Noth gesetzt werden. Eher verträgt man diesen Uebergang bey der Dominante, nehmlich wenn man in C dur von dem Accord A moll in den Dreyklang der Dominante tritt, also:

macht zu werden, daß man niemals ohne Ursach auf einer kurzen Taktzeit eine lange Note nach zwo kurzen anbringe, weil dadurch die Eigenschaft der schweren oder leichten Taktzeiten verletzt wird; es wäre denn, daß in einer andern Stimme eine Bewegung angebracht wäre.

Diese Anmerkung beziehet sich ebenfalls auf die Behandlung des zweyten Viertels des eilften und dreyzehnten Taktes; In solchen Fällen ist der unregelmäßige Durchgang von dem wichtigsten Gebrauch.



Die Ursache liegt darin, weil der D moll Accord, der hier übergangen wird, nicht so sensible ist als der Dominantenaccord in obigem Fall.

So kann man auch nach dem Accord auf der Tonica den Accord seiner Obermediante nicht unmittelbar nehmen, sondern muß durch einen Umweg durch den Accord der Untermediante oder der Oberquinte dahin gehen. z. B.

nicht gut. gut. gut.

In den Verwechslungen dieser Accorde kann der Mittelaccord übergangen werden.

Von der Obermediante zur Tonica zurück, kann man auf alle Weise gehen (a); desgleichen von dem Dreyklang der Tonica zu den Dreyklang seiner Untermediante (b); aber von demselben besser in den Sextenaccord der Tonica (c), als in ihren Dreyklang unmittelbar zurück; auch kann man von demselben unmittelbar in den Dreyklang der Unterdominante gehen (d); desgleichen in die Obersecunde der Tonica (e), oder dessen Verwechslung (f).

(a) 6 (b) (c) 6 (d) (e) (f) 6

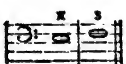
Endlich kann man in Durtönen nicht unmittelbar aus dem Accord der Tonica in den verminderten Dreyklang gehen, sondern es muß durch die Accorde der Unterterz, oder der Unterdominante, oder der Obersecunde geschehen, wie z. B.



Vielweniger kann man von diesem verminderten Dreyklang nach der Tonica unmittelbar zurück gehen, sondern nur durch den Dreyklang der Obermediante, wie bey +:

Die übrigen Fortschreitungen, die mit diesen Dreyklängen vorgenommen werden können, so lange die Töne derselben nicht aus der natürlichen Scala treten, werden sowol in der Dur- als Molltonart durch folgende Regeln bestimmt.

In der Secunde findet keine andre Fortschreitung statt, als 1) aufwärts von einem Dur- zu einem Mollaccord, wie von C nach D, oder von G nach A; 2) von einem Mollaccord zum verminderten Dreyklang, wie von A nach H; und 3) in der Molltonart, wenn der Baß nur um einen halben Ton mit zwey harten Dreyklängen steigt, deren erster der Dominantenaccord ist, wie hier in A moll:



Alle übrigen Fortschreitungen in der Secunde verlangen Mittelaccorde, die am besten nur in den Verwechslungen übergangen werden können. Doch sind in der Molltonart auch noch folgende Fortschreitungen, bey denen der verminderte Dreyklang übergangen wird, gebräuchlich:



In die Oberterz kann man nur durch Mittelaccorde übergehen. Unmittelbar muß es durch Verwechslungen geschehen.

In die Unterterz kann man von jedem Accord unmittelbar gehen. Z. B.



Bey + scheint es zweifelhaft, ob dieses H den verminderten Dreyklang, oder den Quint-Sextenaccord über sich verlange. Da die Fortschreitung nach den ver-

verminderten Dreyklang am natürlichsten in den Dreyklang der Oberquinte geht, so ist, da dieser F Mollaccord hier ganz unschicklich nach dem H seyn würde, außer allen Zweifel, daß es gleich der Quint=Sextenaccord von H ist, nemlich die erste Verwechslung des darauf folgenden Gaccordes mit der wesentlichen Septime; denn wenn man auch zu diesem H nur die Terz, Quinte und Oktave nimmt, so vermisset man gleichwol die Sexte.

In die Quarte und Quinte kann man ebenfalls von jedem Accord unmittelbar gehen, ausgenommen von dem verminderten Dreyklang in den Accord seiner Quinte wie hier:



es geschehe denn in folgender Verwechslung:



Dieses voraus gesetzt, wird jeder aufmerksame Lehrbegierige zu dem obenstehenden Choral einen Baß machen, der ohngefehr der folgende seyn würde:





Dieser Baß giebt dem Choralgesang weit mehr Leben, als der von der ersten Gattung, blos durch die größere Mannigfaltigkeit seiner Grundharmonien, die überhaupt Gelegenheit geben, dem Baß einen edleren Gesang zu geben.

Außer diesen Dreyklängen können auch dissonirende Accorde angebracht werden, wenn die Dissonanzen bey dem vorhergehenden Accord gehörig vorbereitet sind. Diese Dissonanzen müßen aber ihre Auflösung bis auf die folgende Harmonie verzögern können, weil hier blos von dem einfachen Contrapunkt, wo Note gegen Note gesetzt wird, die Rede ist; oder sie müßen aus dem wesentlichen Septimenaccord herrühren, dessen Auflösung allezeit erst auf der folgenden Harmonie geschiehet. So könnte in dem dritten, siebenten und vorletzten Takt des obenstehenden Chorals statt des Sextenaccords der Quint=Sextenaccord stehen, weil die Quinte durch den vorhergehenden Accord vorbereitet ist.

Es erhellet hieraus, daß diese zweyte Art den Baß zu behandeln, schon grosse Mannigfaltigkeit zuläßet; zumal wenn man hiezu noch alle gebräuchliche Verwechslungen zufälliger und wesentlicher dissonirender Accorde, ingleichen beyde Arten des regulairen und irregulairen Durchganges anbringet, wodurch noch mehr Abwechslung in demselben gebracht wird. Ein solcher Baß kann zu allen Gattungen musicalischer Stucke, die nur wohlklingend seyn sollen, brauchbar und hinlänglich seyn.

Die dritte Art den Baß zu setzen, entstehet daher, daß man sich alle Gelegenheit zu Nutze machet, Accorde außer der Tonleiter anzubringen; nur müssen dieselben die Dominantenaccorde von denen Dreyklängen seyn, welche in der Scala der Haupttonart vorkommen. Z. B. in der C dur Tonart hat man den Dominantenaccord A dur von D moll; H dur von E moll; D dur von G dur, und E dur von A moll. Solche Austretungen aus der Scala des Haupttones eben dem Baß einen fremderen Gesang, und erregen die Aufmerksamkeit durch die

die Eigenschaft der Dominantenaccorde, die beständig einen folgenden Accord erwarten lassen; So ist der untere Baß des folgenden Beyspiels weit frappanter, als der obere:



Ja, man kann mit diesen Dominantenaccorden noch weiter gehen, und sie sogar von den Dominanten selbst der Töne, in welchen ausgewichen werden kann, nehmen. Solche weit hergeholte Töne sind, wenn sie glücklich angebracht werden, von der größten Kraft. Hiebey aber ist grosse Behutsamkeit nöthig, weil, wer sich nicht vorsiehet, sich leicht so versteigen kann, daß ihm die Zurückkunft schwer, und der Hauptton darüber aus dem Gefühl gebracht wird: Nur diejenigen Dominantenaccorde, die es von solchen Dominanten sind, deren Tonica eine Nebentonart des Hapttones ist, sind zu diesem Gebrauch geschickt; und denn wird erfordert, daß der wahre Dominantenaccord gleich auf den vor-

hergehenden folge. Man sehe die folgenden Beyspiele, die zugleich die natürlichste Art, wie diese Accorde vorbereitet werden, darstellen: Die Tonica ist C mit der grossen Terz.



Hingegen wäre Fis dur vor H dur als Dominante von E moll, in C dur fehlerhaft, weil wegen der Entfernung vom Hauptton keine Ausweichung in H statt findet; viel weniger wäre folgender Satz bey (a) wo noch ein Grad weiter gegangen wird, in C dur erlaubt; wohl aber der bey (b) wo sogar vier Dominantenaccorde auf einander folgen, die aber alle zu den Tonarten gehören, worinn in C dur ausgewichen werden kann.

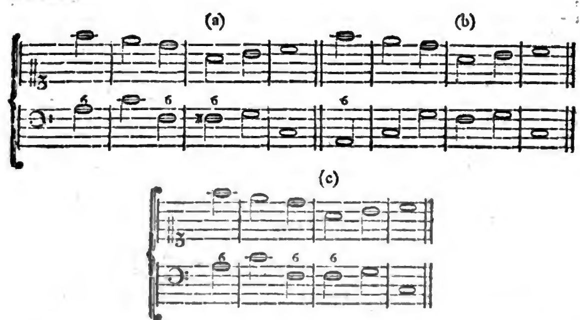


Solche Ausfälle müßen aber nur an Zeit und Ort angebracht werden, nemlich wo sie von Ausdruck sind, oder denselben unterstützen. Man stelle sich vor, als wenn unter dem letzten Cantu firmo die Worte: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr! stünden; hier würde der obenstehende Baß, der durch die Schläge der plötzlich auf einander folgenden Dominantenaccorde etwas wildes und heftiges ausdrückt, ganz am unrechten Ort stehen, und ein simpler Baß,

der

der der Scala des Haupttones, der bey diesem Satz sowohl C dur als A moll seyn kann, getreuer bliebe, weit vorzuziehen seyn. Ganz anders verhält es sich, wenn statt jener, diese Worte: **O Ewigkeit, du Donnerwort!** unter dem Cantu firmo gelegt wären; hier stehet der oben stehende Baß an seinem rechten Ort; Dieses kann schon vorläufig einen Beweiß abgeben, wie viel die Harmonie zum Ausdruck vermöge, und wie ungereimt es sey, wenn man blos der Melodie allein allen Ausdruck zuschreibet, die doch oft durch eine veränderte harmonische Begleitung einen eben so veränderten Ausdruck annimmt. Freylich ist hier nur von solchen Melodien die Rede, die eine veränderte harmonische Begleitung vertragen; deren giebt es aber die Menge; und bey den übrigen, die schon an sich selbst von Ausdruck sind, kann die Harmonie doch zur Unterstützung desselben dienen.

Uebrigens kann man auch mit diesen eingeschobenen Dominantenaccorden manche Sätze, die ohne ihnen hart oder leer ausfallen würden, richtiger und wohlklingender machen. Man sehe folgende drey Bäße zu der nehmlichen Melodie:



Durch das Fis des ersten Baßes bey (a), als die Verwechslung des Dominantenaccordes vor der Dominante von C, verbessert man die zwey verbotenen nach einander folgenden grossen Terzen, die bey (b) vorkommen, wo überhaupt die Secundenfortschreitung des Grundbaßes, die ohne Verwechslung gehöret wird, sehr

 hart

hart klinget. Bey (c) sind zwar die zwey nach einander folgenden grossen Terzen erträglicher, wie in dem vorhergehenden Beyspiel, dennoch bleibt dieser Baß wegen der Wiederholung des nehmlichen Sextenaccordes von F, sehr matt. Durch das Fis des ersten Beyspiels aber werden alle diese Irregularitäten aus dem Wege geräumet, daher ist die erste die beste harmonische Begleitung zu obiger Melodie.

Endlich können auch, wenn der Ausdruck es verlanget, plötzliche Ausweichungen in entfernte Tonarten, enharmonische Fortschreitungen und Uebergänge, Rückungen und dergleichen harmonische Künste, wodurch grosse Würkungen hervorgebracht werden können, zu einem Cantu firmo angebracht werden. Und dieses ist die vierte Art zu einer gegebenen Melodie einen Baß zu setzen. Es versteht sich, daß diese vierte Art nur zu dem Ausdruck heftiger und auf den höchsten Grad gestiegener Empfindungen geschickt ist. Sie verlangt aber schon einen Meister der Harmonie, dem alles was in dem ersten Theile und vornehmlich in dem achten Abschnitt gelehret worden, schon geläufig ist. Dahero will ich hier statt alles fernern Unterrichts über diese Materie den Anfang eines Chorals, mit verschiedenen an Affekt zunehmenden Bässen beyfügen, woraus zu sehen ist, wie vielfältig zu einer Melodie die Harmonie seyn könne, nachdem der Zweck oder der Ausdruck es erfordert. Vorher aber will ich jungen Componisten, die sich auf diese Weise, sowol im reinen Satz, als im Ausdruck üben wollen, noch folgende Lehren, die sie wohl beobachten müßen, zur Beherzigung geben.

1) In jedem Baß muß eine gewisse Gleichheit sowol des Gesanges, als der darauf angebrachten Harmonien beobachtet werden; nehmlich die Fortschreitungen müßen nicht bald simpel oder diatonisch, bald extravagant oder enharmonisch geschehen, bald lange auf einer Harmonie verweilen, und dann plötzlich von einer Harmonie zur andern übergehen, bald im einfachen, bald im bunten oder verzierten Contrapunkt fortschreiten, es sey denn, daß der Cantus firmus über Worte gesetzt sey, die sich plötzlich im Affekt ändern; und dennoch ist hier Maaß und Ziel zu halten, ohnedem kann das Ganze leicht unförmlich oder lächerlich werden. Die verschiedenen Arten der Begleitung müßen als Materialien zu einem charakterisirenden Stücke betrachtet werden: gleichwie zu einem Gebäude, wo zu einem Quadersteine, zu einem andern Kalksteine, und wieder zu einem andern Holz statt Steine genommen werden, so wie es der Charackter des Gebäudes erfordert; und eben wie zu einem Gebäude eine ungeschickte Vermischung von Baumaterialien

rialien ungeschickt seyn würde, gleicherweise verhält es sich mit einem musikalischen Stücke, wenn nicht eine gewisse übereinstimmende Zusammensetzung von Accorden und Fortschreitungen beobachtet wird.

2) Die Harmonien müßen dem Affekt des Ganzen gemäß gewählet seyn. Consonirend und einfach in ruhigem Ausdruck, mehr künstlicher im affektvollen Styl, und aufs höchste frappant in den heftigsten Ausdrücken.

3) In Ansehung der Mittelstimmen muß der Baß zugleich so beschaffen seyn, daß er in jeder Stimme einen sangbaren und dem Ausdruck nicht entgegen würkenden Gesang zuläßt.

4) Muß sein Augenmerk auch auf die Cadenzen gerichtet seyn, damit er nicht schließe, wo der Sinn der Worte keine Ruhe verträgt, oder umgekehrt, noch etwas erwarten lasse, wo die Phrase oder Periode geendiget seyn sollte.

In den folgenden Beyspielen sind unterschiedliche Cadenzen angebracht, von welchen einige mehr, andre weniger oder gar keine Ruhe bewürken. Da unsere Absicht hier nicht ist, zu zeigen, wie der Baß beschaffen seyn müße, der sich am vollkommensten zu den Worten der Melodie: **Ach Gott und Herr, wie groß und schwer sind mein begangne Sünden!** schickt, sondern nur, wie mannichfaltig derselbe nach Beschaffenheit des Ausdrucks zu der nemlichen Melodie seyn könne, so wird sich hoffentlich niemand daran stossen, daß die Cadenzen in diesen Beyspielen oft dem Sinn der vorhergehenden Worte entgegen sind. Was übrigens zu dem Mechanischen der Cadenzen gehört, ist bereits in dem sechsten Abschnitt des ersten Theils angemerket worden.

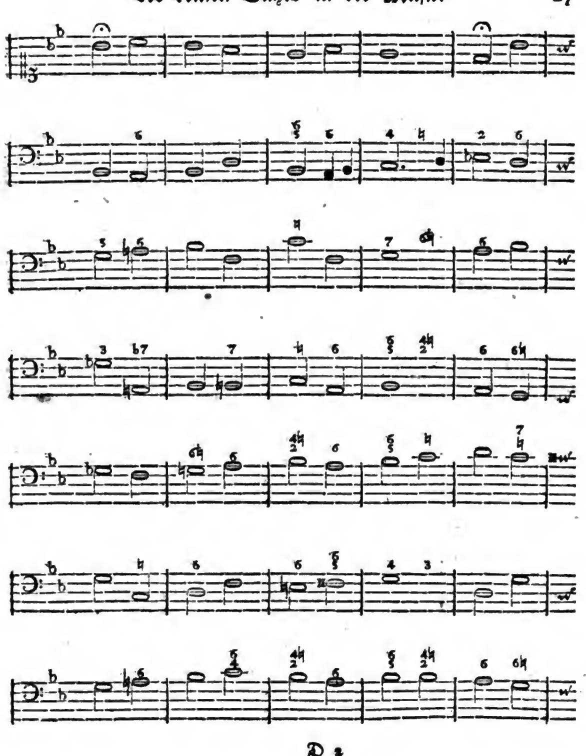

No. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.




No. 8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.




No. 15.
16.
17.
18.
19.
20.




No. 21.
22.
23.
24.
25.
26.



Hier sind sechs und zwanzig Bässe zu einer Melodie, wovon jeder zu diesem oder jenem Ausdruck am schicklichsten ist.

Bey dem ersten Baß hat man nur auf die natürlichsten und leicht faßlichsten Harmonien gesehen, ohne Rücksicht auf die harmonischen Einschnitte, denn bey dem Worte: schwer, des vierten Takts sollte keine beruhigende Cadenz angebracht seyn, wol aber bey dem Worte: Sünden des siebenden und achten Takts.

Der zweyte Baß ist der Einschnitte wegen harmonisch besser, weil man sowol nach dem zweyten, als vierten Takte eine Folge erwartet; auch ist hier mehrere Mannigfaltigkeit von Accorden, wie in dem ersten Baß, in welchem nur die drey ersten Dreyklänge angebracht sind; in diesem aber sind in dem zweyten, vierten und siebenden Takt noch drey andere Accorde angebracht, wodurch die Melodie mehr erhoben wird.

In dem dritten Baß ist schon ein fremder Dominantenaccord, nehmlich der von D moll im zweyten Takt angebracht, dadurch entstehet eine größere Aufmerksamkeit des Zuhörers, weil man durch das Cis die Haupttonart B dur gleichsam wankend und aus dem Gefühl zu bringen suchet; eben so verhält es sich auch in dem nehmlichen Beyspiel mit den folgenden Accorden im dritten, vierten und siebenden Takt, welche andere Terzen haben, als die Tonleiter von B ihnen bestimmet.

Im vierten Exempel ist in dem zweyten Takt A mit $\frac{6}{5}$ im Basse; durch diesen dissonirenden Accord wird ein Einschnitt, wenn er auch wie hier alle Eigenschaften einer Cadenz in der Melodie hat, gänzlich vernichtet, und die Folge noch nothwendiger gemacht, als durch einen Accord der ein Nebenaccord aus der Tonleiter ist; im dritten Takte wird durch den Secundenaccord in der zweyten Hälfte des Taktes der folgende Accord so genau verbunden, als es sich zu den Worten: wie groß und schwer, schickt.

Im sechsten und siebenten Takte des fünften Beyspiels schickt der Baß sich sehr gut zu den zusammenhängenden Worten: begangne Sünden.

Im sechsten Exempel ist, wie im dritten das Wort und mit einem dissonirenden Accord begleitet, welches eben wie oben die Folge nothwendig macht.

Die folgenden Bäße drücken durch die dazu angebrachten fremden und unerwarteten Harmonien, weniger oder mehr den Charakter eines bußfertigen Sünders aus, und sind der Aufmerksamkeit eines Lehrbegierigen sehr zu empfehlen.

Ein Beyspiel, wo der Baß mit der Singstimme in der geraden Bewegung fortschreitet, ist bey No. 14. Dieses wird bisweilen der Declamation der

Worte

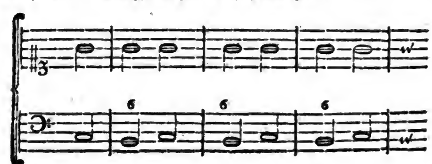
Worte wegen erfordert, fürnemlich bey Hauptwörter oder Hauptsylben. Doch gilt diese Regel nur bey den äußern Stimmen. In den Mittelstimmen kann diese Einschränkung der melodischen Fortschreitung wegen der außerordentlichen Schwierigkeit, die damit, des reinen Satzes wegen, verknüpft ist, selten statt finden.

Beyspiele der Gegenbewegung sind bey No. 16. und 18.

Bey No. 20. ist die Baßmelodie eine canonmäßige Nachahmung der Hauptmelodie.

Man muß über die Mannigfaltigkeit, die die Harmonie darbietet, erstaunen. Mit diesen sechs und zwanzig Bäßen zu einer Melodie sind die Harmonien, die dazu angebracht werden können, noch lange nicht erschöpft. Nun rechne man, daß zu jedem dieser Bäße wenigstens eben so viele Melodien gemacht werden können, daß jede Melodie durch den verzierten Contrapunkt wieder auf unzähliche Weise verändert werden kann, welcher Reichthum! welche Mannigfaltigkeit!

Ehe wir diesen Abschnitt beschließen, müßen wir noch einer Schwierigkeit Erwähnung thun, die sich ereignet, wenn man einen Baß zu einer Melodie machen soll, die lange auf einen Ton liegen bleibt, oder den nemlichen Ton lange nach einander wiederholet. Hier muß der Baß und die darüber angebrachten Harmonien einzig und allein den Ausdruck bewürken, den das Ganze erregen soll. Dies erfordert schon einige Geläufigkeit in den harmonischen Künsten, und fürnemlich in den Contrapunktischen Versetzungen, die im Verfolg dieses Werks gelehret werden, um dazu geschickt und dem Ausdruck gemäß mit der Harmonie abzuwechseln. Nichts ist eckelhafter, als wenn der Tonsetzer bey solchen Stellen mit der Harmonie nicht aus der Stelle kommen kann. Ein oder zwey Accorde, die er abwechselnd hören läßt, wie hier:



machen

machen die Melodie, die abseiten der Harmonie betrachtet, schon an und für sich steif ist, zu einem wahren Geheule, da sie hingegen durch die Begleitung einer wohlgewählten abwechselnden Harmonie grossen Reitz und ästhetische Kraf t erhalten kann.

Nicht als wenn auf jedweden Schlag eine andere Harmonie erfolgen müßte: oft können sogar der Accord der Tonica und der Dominante schon hinlänglich seyn; sie müßen aber nicht auf einerley Art, wie oben, sondern in ihren verschiedenen Verwechslungen auf mancherley Art abgewechselt worden. Z. B.

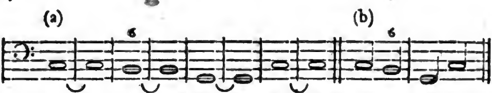


Aber außer diesen beyden Dreyklängen der Tonica und der Dominante können noch mancherley, ja alle Dreyklänge und Septimenaccorde, in denen der liegende Ton vorkommt, mit ihren Verwechslungen angebracht werden. Man hat aber dabey auf folgendes acht zu geben:

1) Auf den Ton, worinn der liegende Ton fortschreitet, und auf die Harmonie, die dazu angebracht werden muß, damit man durch eine natürliche harmonische Fortschreitung dahin gelange. 2) Bey einem dissonirenden Accord muß der liegende Ton entweder auch in dem folgenden Accord der Resolution desselben vorkommen, wie in dem kurz zuvor gegebenen Beyspiele, oder er muß in einen zu dem Accord der Resolution gehörigen Ton fortschreiten: Ein solcher dissonirender Accord kann daher nur auf dem letzten Schlag des liegenden Tones angebracht werden. 3) Muß man, außer am Anfang eines Satzes, niemals auf einer guten Taktzeit den nemlichen Accord anbringen, der auf der vorhergehenden kurzen Zeit angebracht war, weil dadurch die Fortschreitung in einen andern Accord, den das Ohr erwartet, gehemmet, und eine fehlerhafte Monotonie verursachet wird.



Hier ist von solchen Sätzen die Rede, wo die Schläge der harmonischen Fortschreitung von Note zu Note, die hier halbe Taktnoten sind, geschehen. Werden diese Schläge aber verlängert, so daß die harmonische Fortschreitung von einem, oder zwey zu zwey, oder mehreren Takten geschiehet, so muß diese Regel ebenfalls auch hierauf ausgedehnet und beobachtet werden. Denn im Grunde ist folgendes Beyspiel bey (a) eben so fehlerhaft und monotonisch als bey (b).



es sey dann, daß es in der Melodie so behandelt würde, daß man folgenden Satz zu hören glaubte,

 welcher gut ist.

Diese Regel gilt nicht allein bey solchen Melodien, die auf einen Ton liegen bleiben, sondern überhaupt. Hingegen kann der nemliche Accord von der

guten Taktzeit sehr gut auf der schlechten Taktieit angebracht werden, wie in dem letzten Beyspiele, ja oft ohne alle Verwechslung. So ist zu dem ersten Satz des Liedes: Ein veste Burg ist unser Gott, folgender Satz bey (a) weit kräftiger, als wenn er verwechselt, oder die Harmonie abgeändert würde, wie bey (b) und (c).



Doch gehört solches schon unter die Freyheiten gegen den reinen Satz, die nur alsdenn von glücklichem Erfolge sind, wenn sie zur Verstärkung des Ausdrucks dienen.

4) Von den Verwechslungen der Dreyklänge oder des Septimenaccords finden nur diejenigen statt, wo kein Leitton oder Dissonanz verdoppelt wird, weil dadurch fehlerhafte Fortschreitungen entstehen würden. Der consonirende Quartsextenaccord, als die zweyte Verwechslung des Dreyklanges findet nur alsdenn statt, wenn er ein Dominantenaccord von dem folgenden Accord ist, zu welchem der nemliche Ton in der Melodie noch liegen bleibt. Er stehet alsdenn statt $\frac{5}{3}$ z. B.



Zur Erläuterung dieses besonderen Falles mit der Quarte will ich noch folgende Beyspiele anführen:



Bey (1) ist das Exempel gut, weil die Quarte präpariret ist, und liegen bleibt.

Bey (2) nicht gut, weil sie unpräparirt anschlägt.

Bey (3) und (4) unrecht, weil sie nicht im zweyten Takte liegen geblieben.

5) Muß, wenn gleich die harmonischen Fortschreitungen natürlich und richtig sind, auch beobachtet werden, daß sie nicht extravagant in der Modulation seyn, und zu sehr von der Hauptonart abweichen; So wäre folgendes Beyspiel bey (a) in C dur ganz unrecht, weil die Ausweichung zu sehr von der Haupttonart entfernt ist; besser wie bey (b).



Folgende Beyspiele mögen dazu dienen, Anfängern zu zeigen, wie mannigfaltig die Harmonie zu einem liegenden Ton seyn könne, und wie die Fortschreitung in den zunächst folgenden Ton auf verschiedene Arten veranstaltet werden könne:







Wir müssen aber hier noch anmerken, daß ein Ton in der Oberstimme, der zu lange liegen bleibet, den Zuhörer endlich ermüdet, und wenn er gleich von

von dem grösten Virtuosen oder Sänger angehalten wird, und daß, wer freye Hände hat zu schreiben, sich hierin Gränzen setzen müsse. Denn ein anders ist einen gegebenen Cantum firmum harmonisch zu begleiten, und ein anders ist, selbst einen zu machen. Ja man muß nicht einmahl gerne in den Mittelstimmen einen Ton zu oft wiederholen oder liegen laßen; die Mittelstimmen der Choräle des alten Bachs sind so beschaffen, daß sie ihres Gesanges wegen eine Hauptstimme abgeben können.

Hingegen in Orgelpunkten, wo der liegende Ton im Baß ist, kann er weit länger auf einer Stelle bleiben, ohne den Zuhörer zu ermüden, weil er gleichsam das Fundament ist, auf den das Gerüste der mannigfaltigen Harmonien, die zugleich mit ihm gehöret werden, gebauet ist. Auch kann man einen solchen im Baß anhaltenden Ton, als den Maaßstab ansehen, nach welchem alle über ihm angebrachte Accorde verglichen werden.

Wenn der liegende Ton eines Cantus firmus durch sehr viele Takte dauert, muß man mit den Abwechselungen der Harmonie sparsam verfahren, und jeden Accord ein, auch wohl zwey ganze Takte dazu liegen laßen, weil es sonst unmöglich seyn würde, so viele Harmonien dazu anzubringen.

Ueberhaupt sind die langsamen Veränderungen der Harmonie im Kirchen- und ernsthaften Styl von weit größerm Nachdruck, als die plözlichen, sie mögen bey einem liegenden oder bey einem fortschreitenden Cantus firmus angebracht seyn. Hievon sind das erste Chor der Händelschen Musik auf die Krönung des Königs von Engelland und mehrere Stücke dieser Art von diesem Verfaßer die vortreflichsten Muster.

Was übrigens bey der Verfertigung eines Basses in Ansehung der Ausweichungen zu beobachten ist, kann aus dem siebenten Abschnitt des ersten Theils erkannt werden, dahero wir es hier nicht wiederholen. Nur dieses wollen wir hier noch anmerken, daß in einem Cantu firmo die Ausweichung oft unbestimmt ist. So kann folgender Satz sowol in C dur als in dessen Dominante schliessen,



nachdem einer von diesen Bäßen dazu gesetzt wird:



Durch

Durch die Harmonie kann die Ausweichung der nemlichen Melodie mehr oder weniger verhindert, oder in ganz andere Töne gelenket werden. So können in dem vorhergehenden Beyspiele auch noch folgende Bässe angebracht werden, doch einige davon nur in der Mitte eines Stüks:



und andere mehr, wie aus dem obigen Choralexempel zu ersehen ist.

Unter den dazu angebrachten Bässen geben einige dem Ganzen einen ruhigen gleichgültigen Ausdruck, andere sind gefällig munter, andere traurig, und einige drücken die höchste Verzweiflung aus. Hierauf muß der Lehrling aufmerksam seyn, und allezeit den besten Baß und die beste Harmonie zu wählen suchen. Sein Gefühl muß ihm hierin zum Wegweiser dienen; denn hierüber lassen sich keine bestimmte Regeln geben. Genug, daß die Harmonie ihn mit so mannigfaltigen Mitteln versiehet, daß ihm von dieser Seite nichts mehr zu wünschen übrig bleiben kann.

Und hieraus erhellet klar, wie viel die Harmonie und der reine Saz zum Ausdruk beytragen, da sie der nehmlichen Melodie oft einen so verschiedenen Ausdruk geben können. Wie sehr hingegen die schönsten Melodien durch abgeschmakte und falsche Harmonien und durch einen unrichtigen Saz verunstaltet werden, davon kann jedweder überzeugt werden, der das Telemannische Choralbuch besitzet.

Zweyter Abschnitt.

Von der Tonleiter, und den daher entstehenden Tönen und Tonarten.

I. Von den Tonarten der Alten.

Man sagt, daß die Griechen drey Hauptgattungen von Tonleitern gehabt haben, die durch die Benennungen des diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechts unterschieden worden.

Das diatonische war nach dem Ptolomäus so beschaffen, daß man von dem Grundton zu seiner Quarte, erst durch einen halben Ton, und von dem durch zwey ganze Töne in diesen Verhältnissen $\frac{243}{256}$, $\frac{8}{9}$, $\frac{8}{9}$ fortstieg, welche man sich ohngefehr durch die Stufen H. C. d. e. vorstellen kann.

Sowohl hier als an den zwey folgenden Beyspielen werden diese Stufen durch die itzt übliche Benennung der Töne nur ohngefehr vorgestellet, weil unsere Stufen andere Verhältnisse gegen einander haben.

Das chromatische stieg von dem Grundton, durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz fort, in diesen Verhältnissen: $\frac{27}{28}$, $\frac{14}{15}$, $\frac{5}{6}$, ohngefehr so: H. c. cis. e.

Das enharmonische aber stieg vom Grundton durch einen Viertelton, hernach einen halben Ton, und eine grosse Terz auf die Quarte, in den Verhältnissen: $\frac{45}{46}$, $\frac{23}{24}$, $\frac{4}{5}$ oder ohngefehr H. ˣH. c. e.

Seit vielen Jahrhunderten aber weiß man in der Musik von dem chromatischen und enharmonischen Geschlecht der Griechen nichts mehr, denn so weit wir von gegenwärtiger Zeit an, in der Geschichte der Musik ununterbrochen hinaufsteigen können, und wenigstens tausend Jahr vor unsern Zeiten hinauf, treffen wir bloß die diatonische Tonleiter. Und obgleich gegenwärtig in den Gesängen der Neuern bisweilen Fortschreitungen vorkommen, denen man den Namen der chromatischen und enharmonischen Fortschreitungen giebt, so ist doch überhaupt wahr, daß seit dem Untergang der alten griechischen Musik blos diatonische Tonleiter im Gebrauch gewesen. Unser heutiges vollständiges System der Töne C, ˣC, D, ˣD, E, u. s. f. ist im Grunde nichts anders, als ein aus viel diatonischen Tonleitern in einander geschobenes System, wie wir hernach mit mehrerm ersehen werden.

Der Grund des gegenwärtig durch ganz Europa gebräuchlichen Systems der Töne ist diese diatonische Tonleiter nach den darunter geschriebenen Verhältnissen der Intervalle:

C, D, E, F, G, A, H, c,
$\frac{8}{9}$. $\frac{9}{10}$. $\frac{15}{16}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{9}{10}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{15}{16}$.

Und diese wollen wir die diatonische **Grundtonleiter** nennen. Diese Tonleiter aber soll erst seit des Zarlinus Zeiten aufgekommen seyn, da vor ihm die Stufen diese ältern griechischen Verhältnisse gehabt:

C, D, E, F, G, A, H, c,
$\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{8}{9}$. $\frac{243}{256}$.

Es ist bereits im ersten Theile dieses Werkes gezeiget worden, wie in dieser einzigen Grundtonleiter noch fünf andere liegen, die man auch diatonische Tonleitern nennen kann, und die so gut als die Grundtonleiter können gebraucht werden, obgleich jede andere Intervalle hat.

Diese 6 Tonleitern sind also

1) C, D, E, F, G, A, H, c, u. s. f.
2) D, E, F, G, A, H, c, d, u. s. f.
3) E, F, G, A, H, c, d, e, u. s. f.
4) F, G, A, H, c, d, e, f, u. s. f.
5) G, A, H, c, d, e, f, g, u. s. f.
6) A, H, c, d, e, f, g, a, u. s. f.

Die genauen Verhältnisse der Intervallen dieser sechs Tonleitern haben wir im ersten Theile in einer Tabelle angezeiget.

In den ältesten Zeiten der Kirchenmusik wuste man von keinen andern als diesen Tönen; und nach welcher von diesen sechs Tonleitern der Gesang gesetzet war, muste man sich der hier bezeichneten Töne alleine bedienen. Der Augenschein zeiget daß man in den meisten dieser Tonleitern am Ende nicht konnte durch die große Septime, oder das Subsemitonium Modi in die Octave schliessen, welche man gegenwärtig durchaus für nothwendig hält.

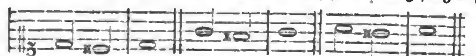
Es ist auch bereits im ersten Theile erinnert worden, daß diese Unvollkommenheit, aller Vermuthung nach, Sängern von feinem Gehör zu empfindlich

gewe-

gewesen, und daß sie, ob es ihnen gleich nicht vorgeschrieben war, die Cadenzen in die Octave durch das Subsemitonium Modi werden gemacht haben, welches dann zu allmähliger Einführung der Töne Cis, Dis, Fis und Gis wird Gelegenheit gegeben haben. Ob also gleich in der dorischen und aeolischen Tonart ehedem diese Schlüsse so stunden:



so ist zu vermuthen, daß die besten Sänger sie doch so werden gesungen haben:



so wie wir gewiß wissen, daß sie in gewissen Tonarten, statt des harten B oder unsers H, das weiche, oder unser B gesungen haben, wenn es gleich in den Noten nicht angedeutet gewesen.

Man wird also nicht sehr leicht irren, wenn man sich die alten Kirchentonleitern auf folgende Art, wie sie auch noch gegenwärtig abgehandelt werden, vorstellet:

1) C, D, E, F, G, A, H, c,
2) D, E, F, G, A, H, cis, d,
3) E, F, G, A, H, c, d, e,
4) F, G, A, B, c, d, e, f,
5) G, A, H, c, d, e, fis, g,
6) A, H, c, d, e, f, gis, a,

Weil noch itzt sowohl in den römischcatholischen als in protestantischen Kirchen, viel Compositionen in dieser Tonleiter ausgeführet werden, so scheinet mir nöthig, ehe ich von dem gegenwärtig gebräuchlichen Tonsystem handle, einen hinlänglichen Unterricht über die Beschaffenheit und die Behandlung der alten Kirchentonarten zu geben.

Man giebt noch gegenwärtig diesen sechs Tonarten die Namen der ehemaligen griechischen Tonarten, und nennet:

die erste, die jonische Tonart,
die zweite, die dorische Tonart,
die dritte, die phrygische Tonart,
die vierte, die lydische Tonart,
die fünfte, die myxolydische Tonart,
die sechste, die aeolische Tonart.

Was hier die erste, zweyte, ꝛc. Tonart genennet wird, beziehet sich nur auf die vorher von uns angenommene Ordnung. Denn bey den Alten war D, oder die dorische Tonart die erste, E oder die phrygische Tonart die zweyte, u. s. f. A oder die aeolische war die fünfte, und C oder die jonische die sechste; und nur die vier ersten, nemlich: D, C, F und G wurden für die Psalmen gebraucht: Doch findet man, daß einige Aeltere, die zweyte die phrygische und hingegen die dritte die dorische nennen. Gegenwärtig aber sind die Benennungen durchgehends so, wie sie hier angeführt sind, gebräuchlich.

Von diesen sechs Tonarten wurde aber jede auf eine doppelte Weise behandelt, die man die authentische und die plagalische nannte.

Die authentische Art bestund darin, daß der Gesang seinen Umfang von der Tonica bis auf die Dominante, doch auch nachher bis zur Octave nahm; die plagalische Art aber nahm ihren Umfang von der Unterdominante bis auf die Tonica, oder auch bis in die Oberdominante.

Es läßt sich errathen, woher diese doppelte Behandlung einer Tonart entstanden ist. Nemlich in den alten Zeiten hatte jede Melodie nur einen kleinen Umfang, etwa von einer Quinte, der hernach bis zur Octave erweitert wurde. Nun war die Gewohnheit der ersten Kirchen, die Psalmen und Hymnen für zwey Chöre zu setzen, die gegen einander abwechselten oder deren einer dem andern gleichsam antwortete. (Dahero dergleichen Gesänge Antiphona genennet wurden.) Hatte nun der erste, oder Hauptchor seinen Gesang in dem Umfang von der Tonica bis etwa zur Dominante genommen, so muste der andere Chor wenn seine Melodie sich von dem ersten unterscheiden sollte, nothwendig anders anfangen und enden, aber doch in derselben Tonleiter bleiben. Und wenn die zweyte Melodie den Character der ersten beybehalten sollte, so muste sie durch eben solche Stufen auf und absteigen, dergleichen die erste Melodie beobachtete. Daher ent-

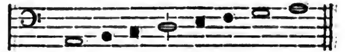
entstund also die doppelte, nemlich die authentische und plagalische Behandlung, in einer und eben derselben Tonart.

Ein einziges Beyspiel wird die Sache hinlänglich erläutern.

Gesezt man habe einen Psalm für zwey abwechselnde Chöre in der dorischen Tonart setzen wollen, so daß wenn der erste Chor einen Vers oder Saz gesungen, der zweyte in einen andern, aber den ersten einigermaßen gleichartigen Melodie, denselben oder einen ähnlichen Saz wiederholen sollte. Um nun zu begreifen, wie beide Melodien gleichartig, und doch hinlänglich verschieden werden konnten, wollen wir uns die dorische Tonleiter so vorstellen:

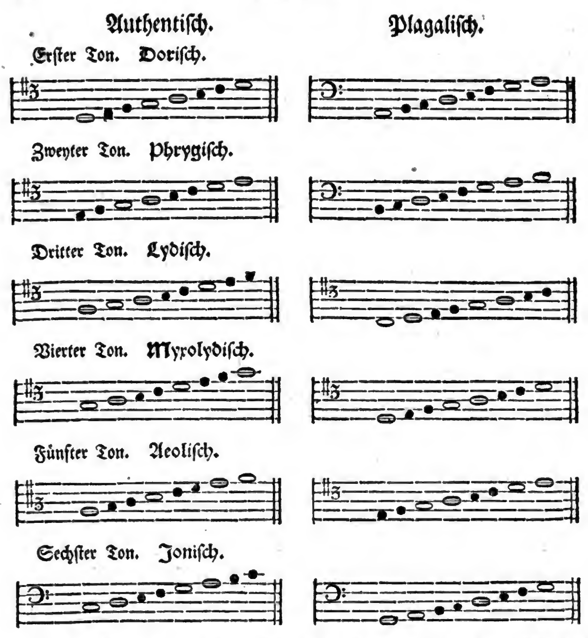


Die erste Melodie gieng also von der Tonica D aus, und stieg bis A oder H, oder wenn man will, allenfals bis auf d, so bekam der Gesang seinen Hauptcharacter von der Lage der halben Töne, die sich in der Octave befinden, und die hier mit schwarzen Noten angezeiget sind; hier war nemlich die Secunde der Tonica groß, die Terz aber klein. Um diesen Character aber beyzubehalten, muste die zweyte Melodie, ohne nach einer andern Tonleiter zu singen, ihren Umfang in dieser nothwendig so nehmen daß die halben Töne eben die Lage bekämen, die sie in der Tonleiter der Hauptmelodie hatten. Dieses konnte, wie der Augenschein zeiget, nicht anders geschehen, als wenn sie von der Dominante aus bis auf die Octave der Tonica darüber gieng, also:



Auf diese Art bekamen die Tonleiter beyder Melodien einerley Character, und waren doch hinlänglich verschieden, ohne aus würklich verschiedenen Tonarten zu bestehen.

Folgende Vorstellung läßt auf einmal die Tonleitern der zwölf Kirchentöne, der sechs authentischen und sechs plagalischen übersehen.



Man kann nach der gegenwärtigen Einrichtung der Orgeln jeden dieser Töne, wenn es der Sänger halben nöthig wäre, höher oder tiefer transponiren. Aber bey diesen Versetzungen muß man genau Acht haben, daß die Lage der halben Töne, oder des sogenannten Mi-fa genau dieselbe bleibe, wie sie in der ursprünglichen Tonart ist.

Ich

Ich will noch anmerken, daß zwar ursprünglich diese doppelte Behandlung jedes Tones für Gesänge erfunden worden, da ein Chor dem andern antwortete; hernach aber auch bey Psalmen und Liedern für einen einzigen Chor bald die authentische, bald die plagalische Tonart durchaus gewählet worden.

So ist zum Exempel das Lied: Jesus Christus unser Heyland, durchaus in Modo dorio authentico, das Lied aber: Christ lag in Todesbanden, durchaus in Modo dorio plagali.

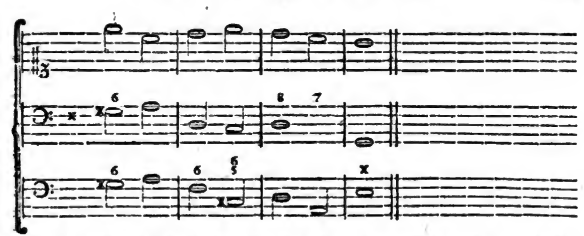
Nach unserer heutigen Art, da man die Töne in zwölf Dur und zwölf Molltöne eintheilet, haben wir von den alten Tonarten eigentlich nur zwey, nemlich die jonische und die aeolische beybehalten; jene ist das Muster aller Durtöne, diese aller Molltöne. Indessen hat doch, wie wir unten sehen werden, jeder der zwölf Dur und der zwölf Molltöne seinen eigenen Character, der von der Temperatur herkömmt. Wollte man aber, wie so viele darauf dringen, die gleichschwebende Temperatur einführen, so würde in der That der ganze Reichthum der Töne sich lediglich auf zwey, nehmlich C dur und A moll einschränken, weil alsdann gar alle Durtöne bloße Transpositionen des andern, ohne das geringste Eigene des Characters, wären.

Die Kenntniß dieser alten Kirchentöne, und deren richtigen Behandlung, ist nicht bloß darum nothwendig, weil ohne sie der rechte Fugensaz nicht kann gelernet werden, wie aus dem, was ich hernach über diese Materie sagen werde, erhellet, sondern auch darum, weil die alte Art zu setzen würklich Vortheile hat, die wir in der neuen vermissen.

Wir haben verschiedene alte Kirchenlieder, die so voll Empfindung und Ausdruk sind, daß sie ohne merkliche Verminderung ihres Werthes nicht können nach der neuen Art umgesetzet werden.

Die alten Tonarten haben überdem mehr Mannigfaltigkeit der Harmonie und der Modulation, als die neuere Art in so einfachen Gesängen zuläßt, wo man sich insgemein mit dem Accord der Tonica, und ihrer Ober- und Unterdominante behilft. Ich will zum Beyspiel das Lied: Ach Gott, vom Himmel sieh darein, mit der Harmonie, die seine Tonart an die Hand giebt, begleiten, und dasselbe Lied, wie es von einigen neuen Tonsetzern oder Organisten gesezt oder vorgetragen wird, hersetzen. Man müste nicht das geringste Gefühl haben, wenn man das nemliche Lied bey der ersten Harmonie nicht ausdruksvoll und vortreflich, bey der zweyten hingegen nicht äußerst schaal und ekelhaft finden sollte.


G dur.
Aeolisch



Ich kann auch noch anführen, daß der delicateste der neuern Componisten, J. S. Bach, die Methode, nach den alten Kirchentönen zu setzen, vor nothwendig gehalten hat, wie aus dessen Catechismus-Gesängen zu sehen ist, deren so viele auf diese Weise gesetzet sind.

z. E. Christ aller Welt Trost, S. 13. und
Kyrie, Gott heiliger Geist, S. 15. welcher phrygisch und ins G versetzt ist.
Dies sind die heilgen zehn Gebot, S. 30., myxolydisch, auch S. 35. die Fuge über den nemlichen Gesang.
Wir glauben all' an einen Gott, S. 37., dorisch.
Vater unser im Himmelreich, S. 40., dorisch, aber ins E versetzt.
Christ unser Herr zum Jordan kam, S. 47., dorisch, ins E versetzt.
Aus tiefer Noth rc. S. 51., phrygisch.
Jesus Christus rc. S. 60., dorisch ins E versetzet, u. a. m.

Es scheinet auch keine leere Einbildung zu seyn, was die ältern Componisten so ofte und so übereinstimmend von der Verschiedenheit der Charactere der alten Kirchentonarten versichern. Ohne mich bey dem aufzuhalten, was wir bey den alten griechischen Schriftstellern von der verschiedenen Würkung der Tonarten finden, (da es nicht zuverläßig ist, daß unsere Kirchentonarten dieselben seyn, die die Griechen mit diesem Namen bezeichnet haben) (*) will ich nur die Anmerkungen einiger Neuern hierüber anführen.

Sie

*) Jedermann weiß z. B. daß von dem Timotheus gesagt wird, er habe den Alexander durch Gesänge in der phrygischen Tonart unwiderstehlich zum Kriege gereizet. Man hat zwar heut zu Tage keinen Begrif, wie bloß in einer Tonart so große Kraft

Sie leiten insgemein das eigene Gepräge jeder Tonart von der Lage der halben Töne, oder des Mi-fa her. Um die Würkung die daher entstehet zu empfinden, stelle man sich nur die zwey am meisten von einander abstechenden Tonleitern vor:

C, D, E, F, G, A, H, c.
E, F, G, A, H, c, d, e,

In dem ersten ist die Secunde, die Terz, die Sexte und die Septime groß, in der andern sind diese Intervallen klein. Setzet man noch hinzu, wie man sowohl in der einen, als in der andern Tonart, stufenweise auf oder absteigend auf diese Intervalle kommt, so begreift man leichte, wie verschieden der Charakter des Gesanges nothwendig herauskommen müsse, nachdem die eine oder andere dieser Tonleitern zum Grunde geleget wird. Die erstere hat offenbar etwas munteres, fröliches, da die andere durch ihre kleinere, einigermaßen verdrießliche und schleichende Schritte, etwas finsteres und schleichendes ausdrückt.

Man hat verschiedene alte Kirchenlieder, in denen der Ausdruck der Fröhlichkeit oder Traurigkeit, der Zuversicht und des Zweifels, und andere Empfindungen so offenbar sind, daß jedermann sie fühlet. Daß dieses aber größtentheils von der guten Wahl der Tonart herkomme, wird dadurch offenbar, daß diese Charaktere sich fast ganz verlieren, wenn man die Tonart verändert.

Es kann wohl seyn, daß einige zu bestimmt von dem eigenthümlichen Charakter jedes Tones gesprochen haben; aber etwas davon ist gewiß, und jedem empfind-

Kraft liege. Wir können auch nicht mit Zuverläßigkeit sagen, wie die griechischen Tonarten beschaffen gewesen, oder von ihren Componisten behandelt worden. Indessen will ich denen, die sich noch mit Erforschungen über die Musik der Alten abgeben, hier die Muthmaßung eines Gelehrten über diesen Punkt zur Prüfung anheim stellen. Er meinet, das, was die Griechen Tonarten genennet haben, sey eben nicht ein besonderes Tonsystem, sondern eine, nach einem solchen Tonsystem besonders charakterisirte Melodie, wie etwa gegenwärtig die National-Melodien verschiedener Völker. Wenn man also bey den Alten findet, daß ein Gesang in phrygischer, dorischer oder einer andern Tonart gesezt gewesen, so meinet er, müsse man so etwas darunter verstehen, als izt, wenn man sagt: polnisch, englisch, sicilianisch. Denn ohnstreitig haben die National-Tanzmelodien ihre sehr gut bestimmte Charaktere des Ausdruks.

empfindsamen Ohr fühlbar. Ich will die Charaktere der verschiedenen Töne, wie Prinz und Buttstett sie angegeben haben, hieherſetzen; der erste sagt:

Die jonische Tonart sey lustig und munter.
Die dorische Tonart sey temperirt, andächtig.
Die phrygische Tonart sey sehr traurig.
Die lydische Tonart sey hart, unfreundlich.
Die myrolydische Tonart sey lustig, etwas gemäßiget.
Die äolische Tonart sey gemäßiget, zärtlich, etwas traurig.

Buttstett giebt den Charakter jedes sowohl authentischen als plagalischen Tones so an:

Der dorische, munter, freudig, und gravitätisch.
Der hypodorische, [3]) einfältig, demüthig, traurig.
Der phrygische, ganz traurig, auch lieblich und angenehm.
Der hypophrygische, kläglich, weinerlich.
Der lydische, drohend.
Der hypolydische,
Der myrolydische, ernsthaft.
Der hypomyrolydische, bescheiden.
Der äolische, angenehm, lieblich.
Der hypoäolische, seufzend, weinerlich, traurig, versöhnlich.
Der jonische und hypojonische munter, lustig, frölich.

Ich lasse diese Bestimmungen der verschiedenen Charaktere dieser Tonarten dahin gestellet, und will nur das, was ich mir hierüber völlig zu behaupten getraue, hier anführen.

Ueberhaupt ist jedes Intervall, das sich von andern gleiches Namens unterscheidet, von anderer Würkung, denn ein anders ist eine kleine Secunde, als e-f, und ein anders eine große oder übermäßige Secunde, als c-d oder f-gis, und so mit den übrigen.

Wenn auch gleich die Intervalle von Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. für sich in ihren Verhältnissen völlig gleich sind, so werden sie dennoch durch die verschiedenen inliegenden Secunden im Affekt sich unähnlich. Z. E. bey den kleinen Terzen, wo einmal der halbe Ton nach dem ersten, und das andremal nach dem zweyten Ton zu stehen kommt, als:

e f g; d e f.

Dann ist die Würkung des nemlichen Intervalles durch die Harmonie, die zum

[3]) Der erstere ist immer authentisch, der andere plagalisch.

Grunde liegt, wieder verschieden. Z. E. e, f, g, in der phrygischen Tonart ist ganz verschieden gegen e, f, g, wenn diese Töne in der jonischen Tonart von der Terz zur Quinte des Haupttones steigen; und wieder ein anderes, wenn diese Töne in der dorischen Tonart von der Secunde zur Quarte des Haupttones steigen, und noch von ganz anderer Würkung, wenn sie von der Quinte zur Septime in der äolischen Tonart steigen. Dieses läßt sich überhaupt von allen Intervallen behaupten.

Durch die verschiedene Lage der halben Töne in den Quarten und Quinten, aus denen die Tonleitern, die die alten Tonarten bestimmen, zusammengesezt sind ist also begreiflich daß jede Tonart etwas ihr eigenthümliches haben, und zu diesen oder jenen Ausdruk schicklicher seyn müsse, als die übrigen.

Die jonische Tonart hat lauter wohlklingende und fröhliche Fortschreitungen, von ihrem Hauptton an gerechnet, als C D, C E, C F, C G, C A, nur die Fortschreitung von C ins H ist wiedrig, daher man sich derselben auch nur alsdenn bedienet, wenn man etwas hartes und widriges ausdrücken will.

Die dorische hat auch gute Fortschreitungen, als: D E, D F, D G, D A; nur D H ist hart, und wird daher auch selten gesezt. In dem jonischen Modo hat jeder Ton des Dreyklangs vom Hauptton eine gute Quarte: C F, E A, G c, da hingegen in dem dorischen Modo die Terz F, eine widrige Quarte FH hat. Man wird leicht den Unterschied einerley Melodie in diesen zwey Modis bemerken. Z. B.



So angenehm dieser melodische Saz in dem ersten Beyspiel ist, so hart und wiedrig ist er in dem zweyten.

Im Phrygischen sind die Fortschreitungen vom Hauptttone alle gut, E F, E G, E A, E H, E c, E d, E e.

Die äolische Tonart ist mit der phrygischen bis auf die Secunde vom Hauptttone gleich. Dennoch verursachet die kleine Secunde E F in der phrygischen Tonleiter eine Traurigkeit, die sich über die ganze Tonart erstrecket, und die im Aeolischen nicht empfunden wird.

Die lydische Tonart F G A H c d e f ist ohnstreitig die widrigste und unfreundlichste, weil gleich der erste Ton keine vollkommne Quarte hat.

Die

Die myxolydische Tonart ist wegen Mangel des Subsemitoniums bey weitem nicht so vollkommen als die jonische, hat aber übrigens, wie diese, lauter reine Intervalle vom Hauptton. Die Ausweichung in die Untersecunde vom Hauptton giebt dieser Tonart eine Würde, die in der jonischen nicht erhalten werden kann. Wird diese Ausweichung aber vermieden, so schickt sie sich sehr zum lebhaften und muntern Ausdruck.

Als melodische Beyspiele mögen folgende Choräle dienen, in welchen die Fortschreitungen jeder Tonart aufs genaueste beobachtet sind:

Dorisch. Jesus Christus unser Heiland.



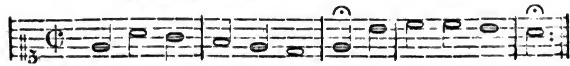
Durch Adams Fall ist ganz verderbt.



Phrygisch. Erbarm dich mein, o Herre Gott!



Herzlich thut mich verlangen.

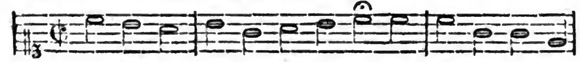



Myxolydisch. Komm Gott Schöpfer, Heiliger Geist.
Gelobet seyst du Jesu Christ.
Aeolisch. Allein zu dir, Herr Jesu Christ.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

Dieser Choral ist um eine Quinte tiefer versetzt.

Jonisch. Vom Himmel hoch da komm ich her.





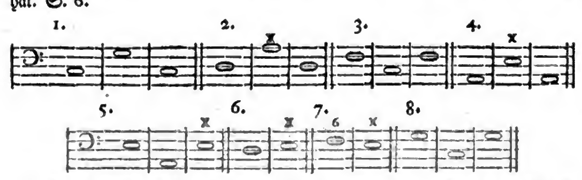
In diesen Melodien ist jede Tonart ganz genau bestimmt, denn in der dorischen kömmt jederzeit die große Sexte H von D vor, in der äolischen die kleine Sexte F von A, in der phrygischen die kleine Secunde F von E, hingegen in der äolischen oder dorischen die große Secunde H von A, und E von D, in der myxolydischen die große Untersecunde, oder kleine Septime vom Hauptone, F von G, hingegen in der jonischen die kleine Untersecunde, oder große Septime vom Hauptone, H von C.

Die erste Ueberlegung des Componisten, zu Erfindung einer guten und ausdrucksvollen Melodie, muß auf die Wahl der Tonart gerichtet seyn. Wenn er also Kirchenstücke nach den alten Tonarten zu setzen hat, so kann er die Verschiedenheit der Charaktere und des Eigenthümlichen derselben, nicht aus den Augen setzen. Nachdem ich also über diesen Punkt das Nöthige angemerkt, will ich nun von der nähern Behandlung aller dieser alten Tonarten sprechen.

Wollte man die alten Tonarten ganz strenge, das ist, so behandeln, daß man sich nirgends, weder in der Melodie, noch in der begleitenden Harmonie,

einen Ton erlaubte, der nicht in der Tonleiter lieget, so würden allerdings sehr eingeschränkte und unvollkommene Compositionen davon hervorkommen. Die Alten haben eben deswegen, weil sie die gar zu eingeschränkte Beschaffenheit ihrer Tonleiter gefühlet haben, nach und nach die nothwendigen Semitonia eingeführet. Daher ist die beste Art, diese Töne zu behandeln, wohl diese, daß man sowohl in der Hauptmelodie, als im Basse die Töne, die nicht in der Tonleiter der gewöhnlichen Tonart liegen, so viel möglich vermeide, und z. B. in D kein B, in E kein Fis, in F kein b, in G kein fis brauche, dennoch aber, besonders in den Mittelstimmen zu Vermeidung eines Tritons, oder sonst zu mehrerem Wohlklang sich dieselben erlaube. Hauptsächlich ist das Subsemitonium modi bey allen Cadenzen, die mit dem Dominantenaccord gemacht werden, nöthig.

Man kann aber nicht in allen Tonarten auf einerley Art schließen, sondern einige schließen durch den Accord der Ober= andere der Unterdominante. Die jonische, dorische, lydische und aeolische Tonart schließen durch den Accord der Oberdominante, S. 1. 2. 3. 4. Die phrygische hingegen durch den Accord der Unterdominante und zwar in den Accord der Tonica mit der großen Terz, S. 5. oder auch durch den Accord der Untersecunde der Tonica, oder dessen erste Verwechslung, S. 6. 7. Die myxolydische schließt auch durch den Accord der Unterdominante, weil ihre Oberdominante keine große Terz in der Tonleiter hat. S. 8.



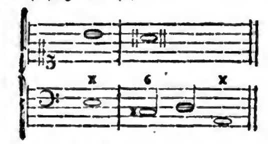
Man schließt auch gern in den alten Tonarten mit einem halben Schluß von dem Accord der Tonica auf den Accord der Dominante mit der großen Terz. Z. B. in der jonischen, dorischen, lydischen und aeolischen Tonart:

Hie-

Hievon sind aber die phrygische und myxolydische Tonart ausgenommen, als deren Dominanten keine große Terz in der Tonleiter angeben. Wollte man in der myxolydischen Tonart der Dominante durchaus die große Terz geben, so würde die Tonart dadurch gleich jonisch. Hingegen kann man den Dominanten der dorischen und aeolischen Tonart die große Terz zufügen, ob sie gleich ebenfalls sich nicht in ihren Tonleitern befindet, weil sie dem ohngeachtet von den übrigen Tonarten ganz verschieden bleiben.

Einige behaupten, daß man in den alten Tonarten bey förmlichen Schlüssen auf der Tonica allezeit die große Terz derselben anbringen müsse, wenn dieselbe sich gleich klein in der Tonleiter befinde. Dieser Schluß ist aber hart und verwerflich, wenn man nemlich von der Dominante zur Tonica schließet, wie bey (a) in der dorischen und aeolischen Tonart; hingegen sehr wohlklingend und nothwendig, wenn man durch den Accord der Unterdominante mit der kleinen Terz zur Tonica übergeht, und so schließet wie bey (b).

Unter den Kirchenliedern finden sich einige, die nicht mit dem Hauptton schließen. So ist z. B. das S. 54 angeführte Lied: **Durch Adams Fall** 2c. dorisch, schließt aber in der Quinte des递Haupttones. Solche Schlüsse müssen der Haupttonart gemäß behandelt werden. Daher würde es fehlerhaft seyn, wenn man den angeführten Choral in A mit der kleinen Terz schließen wollte, sondern der Schluß muß folgender seyn:



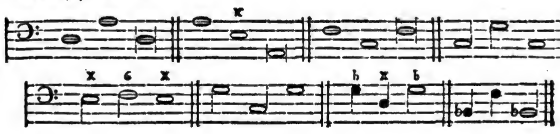
Bey den Ausweichungen muß die Tonica des Tones, worinn ausgewichen wird, die Terz behalten, die die Tonleiter des Hauptons angiebt. So wird z. B. in der dorischen Tonart in die Unterquinte mit der großen Terz ausgewichen, in der aeolischen hingegen, die unsere heutige Molltonart ist, in die Unterquinte mit der kleinen Terz. In der lydischen Tonart wird in die Secunde

H 2 mit

mit der großen Terz ausgewichen, in der jonischen hingegen, die unsere heutige Durtonart ist, in die Obersecunde mit der kleinen Terz.

Daß die alten Tonarten weit reichhaltiger an Modulation seyn, als die unsrigen, erhellet aus folgender Vorstellung, wo die Schlußcadenzen jeder Tonart angezeigt sind, worin man von der Haupttonart ausweichen kann. Durch die längern und kürzern Notengattungen hat man ohngefehr anzeigen wollen, wie lange man sich in solchen Stücken, wo in allen den angezeigten Tonarten ausgewichen wird, in der Nebentonart aufzuhalten habe. Die mit Viertelnoten angezeigten Cadenzen gehören unter die ungewöhnlichern und fremden Ausweichungen, deren man sich nur in langen Stücken bedienet.





Phrygische Tonart.



Lydische Tonart.

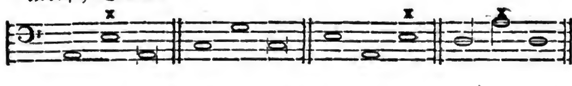




Myxolydische Tonart.



Aeolische Tonart.



Jonische Tonart.



Hier muß noch angemerkt werden, daß unter den alten Kirchenliedern sich einige von zweydeutiger Tonart befinden, so daß man bey dem ersten Blick nicht gleich errathen kann, aus welchem Ton sie gehen. In solchem Fall darf man nur auf die Ausweichungen sehen, um die Haupttonart zu finden, und die Harmonien danach einzurichten. Sind die Ausweichungen aber von der Beschaffenheit, daß sie zweyerley Tonarten zukommen können, so finden auch beyde Tonarten statt, und man wählt alsdenn diejenige, die dem Ausdruck des Liedes am mehrsten entspricht. So ist die Melodie zu dem Liede: Nun kommt der Heyden Heyland, so wol dorischer als äolischer Tonart; desgleichen auch der Choral: Auf meinen lieben Gott. Die Lieder: Christ lag in Todesbanden, und Kyrie Gott Heiliger Geist, können sowol phrygisch, als äolisch behan-

behandelt werden, u. a. m. Hingegen in Fugensätzen von zweydeutiger Tonart läßt die Antwort sogleich die Haupttonart, erkennen, wie an seinem Ort wird gezeigt werden.

Dies sind die Hauptsachen, die bey Behandlung der alten Tonarten zu beobachten sind. Ich will hier einige Beyspiele beyfügen, die zu Erläuterung der gegebenen Anmerkungen dienen können:



Das erste Exempel ist dorisch, weil außer dem ersten b des zweyten Takts, durchgängig h als die große Sexte des Haupttones angebracht ist. Das zweyte ist,

ist, ohngeachtet der nemlichen Melodie in der Hauptstimme aeolisch, weil durchgängig die kleine Sexte des Haupttones angebracht ist. Dieses verursacht, daß das erste Beyspiel sich weit würdiger und anständiger als das zweyte, und dieses weit weichlicher und zärtlicher als das erste ausnimmt.

Ein Beyspiel der strengsten Behandlung ist folgender Choral: Komm Gott Schöpfer ꝛc. von J. Seb. Bach, in der myxolydischen Tonart.



Andere

Andere Beyspiele, wo der angenehmeren und fließenderen Modulation wegen, bald die kleine, bald die große Sexte und Septime in der harmonischen Begleitung angebracht ist, sind folgende:

Das alte Jahr vergangen ist, von J. Seb. Bach.





Diese Art der harmonischen Behandlung der alten Tonarten ist ohnstreitig die vollkommenste, weil sie dadurch den größten Reiz und die höchste Mannigfaltigkeit für das Ohr erhalten. Auch waren die den Alten unbekannten Töne nicht so bald eingeführt, als man in der **Figuralmusik** für die Kirche sich insgemein nur dieser Schreibart bediente. Man schränkte sich aber dabey bloß auf die jonische und aeolische, als die leicht faßlichsten von allen Tonarten ein, wovon die erste die Dur- und die zweyte die Molltonart benennet wurde, und die nach Beschaffenheit der damaligen temperirten Orgeln nur in sechs Töne versetzt werden konnten, so daß man in allem nur acht Töne oder Tonarten hatte, die von einigen auch Kirchentonarten benennet werden. Diese waren nach ihrer Ordnung folgende: 1) D moll, 2) G moll, 3) A moll, 4) E moll, 5) C dur, 6) F dur, 7) G dur und 8) A dur. In der **Choral**-Musik hingegen behielt man die sechs alten Tonarten bey, die von einigen ganz strenge, nemlich ohne Einmischung von fremden, in der Tonleiter nicht befindlichen Tönen, von andern aber etwas freyer behandelt wurden. Heut zu Tage werden die alten Tonarten, zumal in protestantischen Ländern, wo die Kirchenmusik fast durchgängig sehr schlecht bestellt ist, zu sehr vernachläßiget; dies ist eine mit von den Ursachen, warum die heutige Kirchenmusik, selbst in katholischen Ländern, so tief gesunken ist, daß man sie fast nicht mehr von der theatralischen unterscheiden kann. So gut eine solche Musik auch ausgearbeitet seyn mag, so ist sie in der Kirche doch allezeit von matter, wo nicht den Empfindungen der Andacht ganz entgegengesetzter Würkung. Man höre dagegen eine von guten Meistern in den wahren Kirchentonarten ausgearbeitete Musik, eine Messe von Prenestini, Leonardo Leo, Lotti, Franc. Gasparini, Frescobaldi, Battiferri, **Fux, Hendel, J. S. Bach, Froberger, Zelenka,** u. a. Ja man höre dagegen blos einen simpeln Choral! welche Kraft! welche der Kirche und der Religion anständige Würde! welche Hoheit des Ausdrucks! Freylich sind es die Tonarten nicht allein, die das bewürken, aber niemand wird läugnen können, daß sie aufs kräftigste dazu beytragen. Ich kann bey dieser Gelegenheit meinen gerechten Unwillen nicht verbergen, den ich allezeit empfinde, so oft ich mich der neuen Choralgesänge erinnere, die zu den schönen Kirchenliedern Gellerts, Cramers u. a. gesetzt, und zum Theil in einigen protestantischen Ländern schon eingeführet sind. Kann etwas der Religion entheiligenderes gedacht werden, als Choralgesänge, die mit unsern gemeinesten Liedern einerley Tonart, einerley Wendung des Gesanges, einerley Modulation haben, und müssen viele Christen dadurch nicht mehr zum Aergerniß als zur Andacht gereizt werden?

Die

Die Vernachläßigung der alten Tonarten wird auch noch den gänzlichen Verfall der Fugen nach sich ziehen, oder hat ihn vielmehr schon nach sich gezogen: denn wie selten kömmt hie oder da noch eine regelmäßige Fuge zum Vorschein? Wie sehr die Kenntniß dieser Tonarten aber zum Fugensatz nothwendig sey, wird an einem andern Ort erwiesen werden.

II. Von den Tönen und Tonarten der neuen Musik.

Das Tonsystem der Alten gab, wie aus dem Vorhergehenden erhellet, nur sechs verschiedene Tonleitern, deren jede ihre besondere Tonica, oder ihren Grundton hatte. Und da jede dieser Tonleiter auf eine doppelte Weise behandelt wurde, authentisch oder plagalisch, so entstunden daher in allem zwölf Tonarten. Nach unserm heutigen Tonsystem, dessen Beschaffenheit ich im ersten Theil hinlänglich beschrieben und durch Zahlen nach dem genauen Verhältniß der Töne bestimmt habe, kann jede Sayte der Octave zur Tonica gemacht werden, so daß wir itzt zwölf Grundtöne haben, da die Alten deren nur sechs hatten. Außerdem aber ist unser System noch so eingerichtet, daß jede Tonica zwey brauchbare Tonleitern hat, eine mit der großen Terz, die andere mit der kleinen. Folglich haben wir in allem 24 verschiedene Tonleitern, zwölf nach der großen oder Durtonart und zwölf nach der kleinen, oder Molltonart.

Ich habe zum ersten Theil eine Tabelle verfertiget, aus welcher mit einem Blik zu übersehen ist, wie jede dieser zwölf dur- oder moll-Tonleitern sich durch verschiedene eigene Intervalle von den übrigen auszeichnet. Hier ist nun der Ort, wo ich von den Charaktern dieser Tonleitern in Rüksicht auf die Beschaffenheit der Melodie, zu sprechen habe, um jungen Componisten zu zeigen, was sie in besondern Fällen in Absicht auf die Wahl des Tons und der Tonart [3]) jedesmal zu überlegen haben.

[3]) Die Wörter **Ton** und **Tonart** werden nicht immer in ihrer genauen Bestimmung gebraucht, und gar ofte mit einander verwechselt. **Ton** bedeutet die Tonleiter in so fern diese oder jene Sayte ihre **Tonica** ist; z. B. aus dem Ton C setzen, heißt die Saite C zur Tonica nehmen. Nun hat jede Sayte eine doppelte Tonleiter, nehmlich dur oder moll. **Tonart**, bedeutet die Tonleitern in so fern sie für dieselbe Tonica dur oder moll ist.

Will man bestimmt sprechen, so muß man sagen, die neuere Musik habe zwölf **Töne**, und jeder Ton zwey Tonarten; also nicht, weder 24 Töne noch 24 Tonarten, sondern 24 verschiedene Tonleiter, die zwölf Töne, jeden von zweyerley Tonart, ausmachen.

Der wichtigste Unterschied kommt von den zwey Tonarten her; so daß die zwölf Durtöne auf der einen, und die zwölf Molltöne auf der andern Seite, zwey im Charakter sehr verschiedene Classen ausmachen.

Die Durtöne überhaupt, unterscheiden sich von den Molltönen durch folgende Eigenschaften:

Durtöne haben,	Molltöne haben,
die große Terz,	die kleine Terz,
die große Sexte,	die kleine Sexte,
die große Septime.	die große Septime im Aufsteigen, die kleine Septime im Absteigen.

Der Grund warum in den weichen Tonarten die aufsteigende Tonleiter von der absteigenden verschieden ist, liegt darin, daß man im Aufsteigen, um in die Oktave schließen zu können, die große Septime als das Subsemitonium, oder wie es die Franzosen sehr wohl nennen, den ton sensible, nöthig hat. Daher muß um dieses Intervalls willen im Aufsteigen auch aus der kleinen Sexte eine große gemacht werden, damit von der kleinen Sexte kein übermäßiger Secundensprung zu der großen Septime entstehe. Z. B.

A H c d e fis gis a, aufsteigend.
a g f e d c H A, absteigend.

Da nun in jeder Melodie die Terzen und Sexten die Intervalle sind, die am öftersten gehöret werden, so läßt sich schon daraus sehen, daß die Verschiedenheit der Charakter zwischen den dur und moll Tönen sehr beträchtlich seyn müsse, und daß die Durtonarten überhaupt (weil die großen Terzen und Sexten consonirender sind, als die kleinen) angenehmer, fröhlicher, von mehr Harmonie und vollerem Klang sind, als die Molltonarten.

Für diejenigen, welche dem Ursprung der beiden Tonarten tiefer nachforschen und den Grund ihres Unterschieds näher einsehen wollen, dienet folgende Anmerkung:

Die vollkommenste und beruhigendste Harmonie ist diejenige, die die Töne hören läßt, die die Berührung einer Sayte, oder einer Pfeife, wenn in dieselbe nach und nach stärker geblasen wird, angiebt. Wie bekannt, so folgen sie den Zahlen nach in dieser Ordnung:

1	2	3	4	5	6	7	8
C	c	g	$\bar{c}$	$\bar{e}$	$\bar{g}$	(i)[4]	$\bar{\bar{c}}$

Nach

[4]) Von diesem i siehe die Anmerkung S. 24. im ersten Theil.

Nach diesen consonirenden Tönen giebt die Natur in der vierten Octave zwischen zwey consonirende einen dissonirenden Ton an, nemlich:

+		+		+		+		+
8	9	10	11	12	13	14	15	16
c	d	e	f	g	a	(i)	h	c̄

die mit + bezeichneten Töne sind consonirend. Dies ist die eigentliche diatonische Scala.

In der fünften Octave entstehen halbe Töne:

16	17	18	19	20	ꝛc.
C	×C	D	×D	E	ꝛc.

dies ist die wahre chromatische Tonleiter.

In der sechsten Oktave entstehen Viertelstöne:

32	33	34	35	36	37	38	39	40	ꝛc.
C	+C	×C	×+C	D	+D	×D	×+D	E	ꝛc.

welches die enharmonische Tonleiter ist. Der Viertelston ist hier mit +, der halbe mit ×, und der Dreyviertelston mit ×+ bezeichnet.

Die ersten drey Oktaven bestimmen nur die vollkommensten Consonanzen, die den harten Dreyklang ausmachen. Die vierte Oktave aber stellt die vollkommenste Tonleiter dar, die die Durtonart genennet wird. Diese Tonart ist daher die natürlichste und faßlichste, und zu dem Ausdruk muntrer Empfindungen vorzüglich geschickt.

Es ist nicht zu zweifeln, daß die übrigen gegen den Grundton dissonirenden Töne, in der Entfernung worin sie vorkommen, von 1 bis 1024, der consonirenden Harmonie keinen Eintracht verursachen, wenn sie zusammen gehört werden, welches auch die Mixturen in den Orgeln beweisen; denn der Abstand dieser Töne von dem Grundton verursacht, daß das Ohr sie gar nicht oder doch schwer gegen einander vergleichen kann; überdies sind die dem Grundton am nächsten liegenden Töne consonirend, und stärker, als die dissonirenden, die um viele Oktaven von ihm entfernet sind.

Die Molltonart hat keinen so natürlichen Ursprung. Durch die Zufügung der Quinte zu der kleinen Terz

5	6	$7\frac{1}{2}$	10
E	G	H	e

geht diese Tonart von der natürlichen Entstehung der Töne ab, und verursacht dadurch dem Gehör mehrere Anstrengung, als die Durtonart. Sie ist daher bey weitem nicht so vollkommen und beruhigend, als diese. Indessen da sie demohngeachtet dem Gehör leicht verständlich wird, so ist sie mit Recht in die Musik aufgenommen, zumal da sie zu dem Ausdruk unruhiger Empfindungen weit schiklicher, als die Durtonart ist, und durch die kleine Terz vom Grundton Traurigkeit erregt, da die große Terz der Durtonart hingegen Freude und Munterkeit erwekt. Hiezu kommt noch ein Hauptumstand, der den diesen beyden Tonarten eigenen Character noch verstärkt, daß auch die Ausweichungen in die Ober und Unterdominanten, in den Durtonarten ebenfalls wieder auf Durtöne, in den Molltonarten aber auf Molltöne führen.

Man kann es also durchgehends für eine wahre gegründete Regel annehmen, daß zu fröhlichen, muntern und zu offenherzigen freyen Gesangen die Durtonarten sich vorzüglich schicken; hingegen die Molltonarten einen Vorzug haben, wo Zärtlichkeit, traurige und wiedrige Empfindungen und; Zurükhaltung und Unentschlossenheit auszudrücken ist.

Freilich hängt der Ausdruk oder der Charakter des Gesanges, wie im Verfolg dieses Werks umständlicher wird gezeiget werden, nicht blos von der Beschaffenheit der Tonleiter ab. Es ist möglich, Frölichkeit in eine Melodie zu bringen, die aus einen Mollton gesezt ist, und Traurigkeit in die, die nach einer Durtonleiter geht, aber es ist alsdenn mehr erzwungen, als wenn die den Affekt gemäße Tonart wäre gewählt worden.

Am vorzüglichsten fühlt man den Unterschied dieser beiden Tonarten in Arien, wo die Empfindung sich plötzlich in eine gegenseitige verwandelt, da z. B. in dem ersten Theil der Arie Frölichkeit, und bey etwa anderweitiger Ueberlegung im zweyten Theil Traurigkeit erfolget. Wird denn der erste Theil in der Dur- und der zweyte in der Molltonart gesezt, so ist kein Ohr so unempfindlich, daß es nicht plötzlich und lebhaft die Verwandlung der Empfindung fühlen sollte.

Dieses sey überhaupt von dem verschiedenen Character der Dur und Molltonart angemerkt.

Aber auch jeder Durton unterscheidet sich merklich von den andern Durtönen, so wie jeder Mollton sich von allen andern Molltönen auszeichnet. Wir sehen auch aus den Arbeiten großer Meister, daß sie sehr sorgfältig gewesen, für besondere Affecte, nicht nur überhaupt die schicklichste Tonart, sondern aus den zwölf Tönen derselben gerade den schicklichsten auszusuchen. Ich will nur ein Bey-

Beyspiel zur Bestätigung dieser Anmerkung anführen; das bekannte Chor: Mora, mora, Ifigenia, aus Grauns Oper: Ifigenia in Aulide, hat auch bey dem unempfindsamsten Menschen Entsetzen verursachet. Es ist aus dem ♭E dur gesezt, man versetze es in einen andern Durton, z. E. C dur oder G dur, so wird es einen großen Theil seiner Kraft verlieren. Es ist auch nicht schwer zu sehen, woher die gleichsam fürchterliche Kraft jenes Durtons herkommt. Vom Hauptton bis zur großen Quarte sind lauter Fortschreitungen von großen Tönen $\frac{8}{9}$, daher entstehen lauter große Terzen von dem Verhältniß $\frac{64}{81}$, die also alle größer, als die reine große Terz $\frac{4}{5}$ sind. Ueberdem kommen in dieser Tonleiter zwey Stufen von dem kleinen halben Ton in dem Verhältniß $\frac{243}{256}$ vor, ~~die eine von der Tonica auf ihre Secunde, die andre von der Oberdominante auf ihre Secunde;~~ beide sind, weil sie so klein und folglich so sehr dissonirend sind, schon an sich beängstigend.

Man kann eben diese Probe mit dem Clavierstük des Hr. Capellmeisters Bach aus Hamburg, die er Xenophon betitelt hat, machen; dieses Stück läßt sich so wenig, als jenes Graunische Chor in einen andern Ton versetzen, ohne sehr viel von seinem Ausdrucke zu verlieren [5]).

Es ist also für den Tonsetzer eine sehr wesentliche Sache, daß er die Eigenschaften der verschiedenen Töne genau kenne und jedes Tones Character empfinde; da über eine so wichtige Materie noch so gar wenig geschrieben worden, so habe ich es der Mühe werth erachtet, mich hierüber etwas umständlich einzulaßen.

Man kann als eine Grundregel zu Beurtheilung der Tonleiter annehmen, daß die Durtöne, deren Terzen ganz rein sind, die der Durtonart zukommende Eigenschaft am vorzüglichsten besitzen, und daß in die Durtöne, die sich am meisten von dieser Reinigkeit entfernen, auch am meisten Rauhigkeit und zulezt etwas von Wildheit komme. Eben dieses muß man auch von den Molltönen annehmen, von denen die die lieblichste und gefälligste Zärtlichkeit und Traurigkeit haben, deren Terzen am reinsten sind, die aber, die sich am weitesten von dieser Reinigkeit entfernen, auch schon das meiste schmerzhafte und wiedrige in diesem Character einmischen.

Da-

[5]) Beiläufig mögen die, die noch immer und unaufhörlich auf die gleichschwebende Temperatur dringen, aus diesen Beispielen lernen, was man durch diese Temperatur (wenn sie auch möglich wäre) gewinnen würde.

Dabey aber ist sehr nothwendig, auch auf den Character der nächst verwandten Töne zu sehen, in welche man ausweichet und bey denen man sich nach der Ausweichung am längsten verweilet, folglich vorzüglich auf den Character der Tonleiter der Ober- und Unterdominante jeder Tonica.

Dieses vorausgesezt, können wir die Durtöne in drey Klassen eintheilen.

Die erste Klasse begreift die Töne C dur, D dur, F dur und G dur.

Die zweyte Klasse begreift E dur, Fis dur, A dur und H dur.

Zur dritten Klasse kommen ♭D dur, ♭E dur, ♭A dur und B dur.

Die erste Klasse hat die reinsten Dreyklänge, deren Terz das vollkommene Verhältniß $\frac{4}{5}$ ist.

Die zweyte Klasse hat etwas weniger reine Dreyklänge, deren Terz das Verhältniß $\frac{405}{512}$ hat.

Und die Dreyklänge der dritten Klasse sind am wenigsten rein, weil ihre Terz $\frac{64}{81}$ ist.

Indessen unterscheiden sich die in eine Klasse gehörigen Töne noch durch das besondere ihrer Nebentöne, dahin man am meisten ausweichet. So ist z. B. ♭A dur der heftigste Ton der dritten Klasse, weil sowohl seine Ober- als Unterdominante auch wieder diese große Terz von $\frac{64}{81}$ hat; da hingegen B dur im Dreyklang seiner Oberdominante schon die reine große Terz $\frac{4}{5}$ hat. So stehen auch Fis dur und H dur mit A dur und E dur in einer Klasse; ihre Ausweichungen aber machen sie schon härter, als diese sind.

Ich will nur noch anmerken, daß die Durtöne der ersten Klasse eben deswegen, weil sie die reinste Harmonien haben, auch leichter als die andern matt werden, und für ein geübtes Ohr lange nicht so reizbar sind, als die der zweyten und dritten Classe.

Nach derselben Grundregel können wir auch die Molltöne in drey Klassen eintheilen.

I. D moll, E moll, A moll, H moll, die reinsten

II. Cis moll, Dis moll, Fis moll und Gis moll weniger rein.

III. C moll, F moll, G moll und B moll, die am wenigsten rein und folglich die traurigsten sind.

Diesen Anmerkungen zufolge habe ich zwey Tabellen zur Beurtheilung der Töne verfertiget. Die erstere A zeiget die drey Classen der Dur- und die drey Classen

Classen der Molltöne, in der Ordnung, wie sie an Reinigkeit der Harmonie abnehmen. Jedwedem Ton sind seine fünf Nebentöne, in denen man von ihm ausweichen kann, zugefüget; unter jedem derselben ist sein Dominantenaccord angemerkt. Die Zahlen I. II. III. zeigen die Classe an, unter welcher jedweder Ton nach der Reinigkeit seines Dreyklanges gehöret, nemlich die mit I. bezeichneten Töne gehören unter die ganz reinen, die mit II. unter die weniger reinen, und die mit III. unter die Töne die am wenigsten rein sind. So sind z. B. alle Töne der C durtonart in der obersten Reihe mit I. bezeichnet; dieses zeiget an, daß sowol C dur als seine fünf Nebentöne, in denen man von ihm ausweichen kann, vollkommen reine Dreyklänge der Tonica haben und zu der ersten Classe gehören. Aber unter den Dominantenaccorden derselben finden sich drey die mit II. bezeichnet sind, nemlich A von D moll, H von E moll, und E von A moll; diese Accorde gehören daher unter den weniger reinen der zweyten Classe.

Die zweyte Tabelle B läßt mit einem Blik übersehen, wie viel Reinigkeit der Harmonie jeder Ton im Ganzen habe. Die drey Columnen Zahlen hinter den Namen der Töne sind so zu verstehen. Die Zahlen der ersten Columne zeigen, in wie viel Töne man aus dem angenommenen Ton ausweichen könne, die vollkommen reine Dreyklänge der Tonica haben. Die Zahlen der zweyten Columne zeigen, in wie viel Töne man ausweichen könne, deren Dreyklänge der Tonica mittelmäßig rein sind; und die dritte zeiget die Anzahl der Töne, deren Dreyklänge am wenigsten rein sind. Die unteren Zahlen aber zeigen eben diese Classen der Reinigkeit der Dreyklänge in Ansehung der Dominanten der Töne, in die man aus dem Hauptton ausweichen kann. Z. B. Man wollte die Reinigkeit der Harmonie des Tones E dur beurtheilen. Aus diesem Tone kann man, wie aus allen andern in sechs Nebentöne ausweichen. Von diesen aber hat kein einziger, als Tonica betrachtet, einen reinen Dreyklang. Dieses zeiget sich, weil in der ersten Columne keine Zahl in der obern Reihe steht, doch sind alle Nebentöne dieses E dur so beschaffen, daß sie noch einen mittelmäßigen Grad der Reinigkeit der Dreyklänge haben. Aber von den Dominantenaccorden dieser sechs Nebentöne, sind nur drey mittelmäßig rein und drey stehen in der untersten Klasse der Reinigkeit. Der Ton B dur kann unmittelbar in zwey Töne ausweichen, die auf ihrer Tonica einen vollkommen reinen Dreyklang haben; hingegen sind die vier andern Nebentöne so, daß der Dreyklang auf der Tonica nur den untersten Grad der Reinigkeit hat. Von diesen Nebentönen aber haben vier ihre reine Dominantenaccorde, einer hat einen Dominantenaccord von mittelmäßiger Reinigkeit, und einer von dem geringsten Grad. Diese Beyspiele werden jedem die Tabelle verständlich machen.

A.

Erste Classe der Durtöne mit ihren Ausweichungen.

C dur.		G dur.		D dur.		F dur.	
$\frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$		$\frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$		$\frac{4}{5}, \frac{135}{161}, \frac{108}{161}.$		$\frac{128}{161}, \frac{5}{6}, \frac{2}{3}.$	
Tonica.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	F dur I.	C I.
D moll I.	A II.	A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	G moll III.	D I.
E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	A moll I.	E II.
F dur I.	C I.	C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	B dur III.	F I.
G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	C dur I.	G I.
A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	D moll I.	A II.

Zweyte Classe.

A dur.		E dur.		H dur.		♯F dur.	
$\frac{33041}{28384}, \frac{1024}{1215}, \frac{161}{240}.$		$\frac{405}{512}, \frac{1024}{1215}, \frac{2}{3}.$		$\frac{405}{512}, \frac{1024}{1215}, \frac{2}{3}.$		$\frac{405}{512}, \frac{27}{32}, \frac{10935}{16834}.$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.	♯F dur II.	♯C III.
H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III	♯G moll II.	♯D III.
♯C moll II.	♯G III	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.	♯A moll III.	♯E I.
D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	E dur II.	H II	H dur II.	♯F II.
E dur II.	H II.	H dur II	♯F II	♯F dur II.	♯C III.	♯C dur III.	♯G III.
♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.

Dritte Classe.

B dur.		♭D dur.		♭E dur.		♭A dur.	
$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$		$\frac{64}{81}, \frac{27}{32}, \frac{2}{3}.$	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
B dur III.	F I.	♭D dur III.	♭A III.	♭E dur III.	B III.	♭A dur III.	♭E III.
C moll III.	G I.	♭E moll II.	B III	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.
D moll I.	A II.	F moll III.	C I.	G moll III.	D I.	C moll III.	G I.
♭E dur III.	B III	♭G dur II.	♭D III.	♭A dur III.	♭E III.	♭D dur III.	♭A III.
F dur I.	C I.	♭A dur III.	♭E III	B dur III.	F I.	♭E dur III.	B III.
G moll III.	D I.	B moll III.	F I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.

Erste

Erste Classe der Molltöne mit ihren Ausweichungen.

A moll.		E moll.		H moll.		D moll.	
$\frac{161}{192}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{161}{240}$.		$\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{27}{32}$, $\frac{128}{161}$, $\frac{108}{161}$.	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	D moll I.	A II.
C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	F dur I.	C I.
D moll I.	A II.	A moll I.	E II.	E moll I.	H II.	G moll III.	D I.
E moll I.	H II.	H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	A moll I.	E II.
F dur I.	C I.	C dur I.	G I.	G dur I.	D I.	B dur III.	F I.
G dur I.	D I.	D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	C dur I.	G I.

Zweyte Classe.

♯F moll.		♯C moll.		♯G moll.		♭E moll.	
$\frac{135}{161}$, $\frac{13041}{16384}$, $\frac{10935}{16383}$		$\frac{1024}{1215}$, $\frac{405}{512}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{1024}{1215}$, $\frac{405}{512}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{1024}{1215}$, $\frac{405}{512}$, $\frac{2}{3}$.	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♭E moll II.	B III.
A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.	♭G dur II.	♭D III.
H moll I.	♯F II.	♯F moll II.	♯C III.	♯C moll II.	♯G III.	♭A moll II.	♭E III.
♯C moll II.	♯G III.	♯G moll II.	♯D III.	♯D moll II.	♯A III.	B moll III.	F I.
D dur I.	A II.	A dur II.	E II.	E dur II.	H II.	C dur II.	♭G II.
E dur II.	H II.	H dur II.	♯F II.	♯F dur II.	♯C III.	♭D dur III.	♭A III.

Dritte Classe.

G moll.		C moll.		F moll.		B moll.	
$\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.		$\frac{27}{32}$, $\frac{64}{81}$, $\frac{2}{3}$.	
Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.	Ton.	Dom.
G moll III.	D I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.
B dur III.	F I.	♭E dur III.	B III.	♭A dur III.	♭E III.	♭D dur III.	♭A III.
C moll III.	G I.	F moll III.	C I.	B moll III.	F I.	♭E moll II.	B III.
D moll I.	A II.	G moll III.	D I.	C moll III.	G I.	F moll III.	C I.
♭E dur III.	B III.	♭A dur III.	♭E III.	♭D dur III.	♭A III.	♭G dur II.	♭D III.
F dur I.	C I.	B dur III.	F I.	♭E dur III.	B III.	♭A dur III.	♭E III.

B.

Durtöne.	I.	II.	III.	Molltöne.	I.	II.	III.
C	6	–	–	C	–	–	6
	3	3	–		3	–	3
♭D	–	2	4	♯C	–	6	–
	2	–	4		–	3	3
D	4	2	–	D	4	–	2
	1	4	1		4	2	–
♭E	–	–	6	♭E	–	4	2
	4	–	2		1	1	4
E	–	6	–	E	6	–	–
	–	3	3		2	4	–
F	4	–	2	F	–	–	6
	4	2	–		3	–	3
♯F	–	4	2	♯F	2	4	–
	1	1	4		–	4	2
G	6	–	–	G	2	–	4
	2	4	–		4	1	1
♭A	–	–	6	♯G	–	6	–
	3	–	3		–	2	4
A	2	4	–	A	6	–	–
	–	4	2		3	3	–
B	2	–	4	B	–	2	4
	4	1	1		4	1	1
H	–	6	–	H	4	2	–
	–	2	4		1	4	1

Dritter

Dritter Abschnitt.

Von der melodischen Fortschreitung und dem fließenden Gesange.

Nach der Wahl der Tonart kömmt nun der Gesang selbst in Betrachtung, der mancherley Eigenschaften haben muß, die zwar unzertrennlich zusammen verbunden sind, aber bey dem Unterricht einzeln betrachtet werden müssen. Zuerst hat man auf die Fortschreitung oder den Gang der Töne zu sehen, der allemal, wo nicht ganz besondere Gründe das Gegentheil erfodern, leicht fließend und wolklingend seyn muß, so daß er ohne allen Anstoß und mit einiger Leichtigkeit könne gesungen oder vielmehr gefaßt werden. So wie man in der Poesie überhaupt auf wolklingende und leichtfließende Verse zu sehen hat, so muß auch in der Musik dieser Wolklang in der Melodie, wenn man auch keine begleitende Harmonie dabey voraussetzt, gesucht werden. Ich will also hier das, was der Tonsetzer hierüber in Acht zu nehmen hat, mit möglichster Deutlichkeit aus einander setzen.

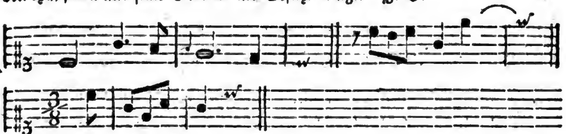
Der Gesang eines ganzen Stücks ist aus einzelen melodischen Sätzen zusammengesetzt, bey denen ein Einschnitt oder Ruhepunkt gefühlet wird, wie in dem folgenden Abschnitt deutlicher wird gezeigt werden. Jeder einzele Satz oder Einschnitt der Melodie, den man als einen ganzen oder halben Vers betrachten kann, bestehet aus einer Folge von Tönen, die aus einer einzigen bestimmten Moll- oder Durtonleiter genommen sind. Wenigstens betrachte ich hier fürs erste nur solche Sätze; weil ich von denen, die auch fremde aus andern Tonleitern genommene Töne hören lassen, hernach sprechen werde.

Wenn man auch der Melodie nur einen eingeschränkten Umfang von einer Oktave geben, und ihr also blos den Gebrauch von acht verschiedenen Tönen gestatten wollte, so kann daraus eine unendliche Mannichfaltigkeit von melodischen Sätzen erfunden werden, über deren Erfindung sich nichts vorschreiben läßt. Wenn es tausend Menschen zugleich einfiele, sich der Tonleiter C dur zu bedienen, um aus den Tönen derselben einen melodischen Satz, oder ein sogenanntes Thema zu singen, so könnte jeder dieses auf eine ihm eigene Art thun. Der eine fängt mit diesem, der andere mit einem andern Ton an. Die mit demselben Ton anfangen, können von da auf- oder absteigen, stufenweis oder sprungweis fortfahren, in geschwinder oder langsamer Bewegung fortschreiten, den Satz länger oder kürzer machen, u. s. f. Jeder verfährt hierin, wie seine gegenwärtige Laune oder Empfindung ihn führet.

Also läßt sich dem jungen Tonsetzer über die Erfindung solcher einzelen Sätze nichts sagen. Was er aber dabey in Acht zu nehmen und zu vermeiden habe, damit ein von ihm erfundener Satz nichts rauhes, übelklingendes, unsingbares und widriges habe, darüber können mancherley Erinnerungen gegeben werden.

Der erste Satz eines guten Gesanges muß hauptsächlich die Eigenschaft haben, daß er die Tonleiter, woraus er genommen ist, nemlich die Haupttonart des ganzen Stücks sogleich und ohne die geringste Zweideutigkeit fühlen lasse. Deswegen müssen gleich anfangs vorzüglich solche Töne genommen werden, die den Ton und die Tonart bestimmt bezeichnen. Hiezu sind keine Töne geschickter, als die zu dem Dreyklang des Haupttones gehören.

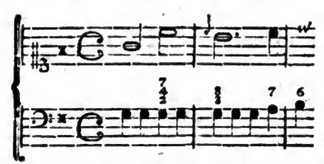
Mit einem von diesen drey Tönen muß nothwendig angefangen werden und zwar geschieht der vollkommenste Anfang mit der Tonica selbst, weil sie gleich den Hauptton und seine Tonleiter ins Gefühl bringt. Z. B.



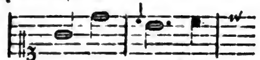
Nächst der Tonica kann mit der Dominante angefangen werden; die zunächst folgenden Töne aber müssen die Haupttonart alsobald bezeichnen, damit die Dominante nicht als Tonica gefühlet werde, und in der Folge durch die Zerstörung ihrer Tonleiter einen wiedrigen Eindruck auf den Zuhörer mache. Die Bezeichnung der Haupttonart, wenn ein melodischer Satz mit der Dominante anfängt, wird erhalten, wenn die Fortschreitung in die Töne des Dreyklanges vom Hauptton, oder in solche Töne geschieht, die nur der Haupttonart zukommen. Z. B.



Bey a bestimmt das nach der ersten Note folgende c die C Tonart. Zwar könnte die nemliche Melodie auch in G dur gesetzt seyn, wie hier:



Alsdenn aber wäre schon eine harmonische Begleitung dazu nothwendig. Wird der Satz aber blos einstimmig vorgetragen, so fühlt jedermann nur die C Tonart; und von solchen Sätzen ist hier blos die Rede, weil bey denen, die harmonisch begleitet werden, die Haupttonart sogleich durch die Harmonie angegeben wird. Wäre der Satz aber also:



so fühlt jedermann G dur, und es wäre ungereimt, ein Stück in C dur so anzufangen.

Bey b wird der Hauptton durch die Töne seines Dreyklanges, die auf der Dominante folgen, bestimmt, und bey c. durch das f des ersten Taktes, welches die G Tonart, falls sie gefühlet würde, gänzlich zerstöret.

Wollte man einen melodischen Satz, der einstimmig vorgetragen werden soll, folgendergestalt anfangen:

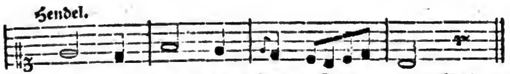


so würde niemand wissen, ob er in G oder C dur gesetzt sey. Doch wird jeder, der nichts weiter als diese Töne höret, glauben, der Satz sey in G, weil die Anfangsnote ihm die Tonleiter dieses Tones ins Gefühl gebracht hat, die durch die folgenden Töne nicht zerstöret wird. Da es aber seyn könnte, daß der Tonsetzer C dur zum Grunde gelegt hätte, so entstunde dadurch eine ganz andere Würkung; denn es ist ohne Zweifel, daß der nemliche Ton in verschiedenen Tonarten von ganz verschiedener Würkung ist. G als Tonica, und G als Dominante von C; H als Mediante von G, und H als das Subsemitonium von C, und alle übrige Töne des obigen Beyspiels sind sich so wenig an Würkung gleich, daß

daß sie nicht die nemlichen Töne zu seyn scheinen. Daher muß des Tonsetzers Hauptsorge seyn, die Haupttonart gleich anfangs in der Melodie ins Gefühl zu bringen, damit jeder Ton richtig gefühlet werde.

Drittens kann man auch mit der Mediante ein Stück anfangen, doch müssen die folgenden Töne, wie schon gezeiget worden, durch ihre Fortschreitung die Haupttonart bestimmen. Z. B.





Außer diesen drey Tönen, als der Tonica, Dominante und Mediante sind alle übrige Töne der Tonleiter keinesweges zu dem Anfang eines melodischen Gesanges geschickt, es sey denn, daß man sie durch Kunst dazu zwingen wolle; davon aber ist hier die Rede nicht. Der junge Tonsetzer muß erst natürlich schreiben lernen, eh er sich an dem Künstlichen wagen darf. In der Mitte eines Stücks hingegen kann mit allen Tönen der Tonleiter ein neuer Satz angefangen werden, ohne hart oder wiedrig zu seyn, wenn sonst die Fortschreitung nur harmonisch und melodisch richtig ist.

Es bleibt also ausgemacht, daß die Sätze die uns am geschwindesten und deutlichsten den Ton aus dem sie gesetzt sind, empfinden lassen, zu dem Anfang eines Stücks die besten sind.

Hienächst sind die Intervalle der Fortschreitung zu betrachten. Hier muß zuvörderst angemerkt werden, daß jede gute Melodie auch eine richtige Harmonie zum Grunde hat, und daß, wo diese nicht dazu zu finden oder fühlbar ist, die Melodie nicht fließend seyn kann, so richtig oder singbar auch ihre einzelen Fortschreitungen seyn mögen. Z. B.

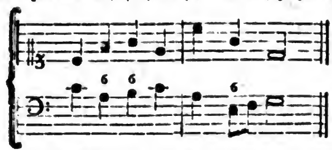


Hier ist jede einzele Fortschreitung von Note zu Note richtig und singbar; der ganze Satz aber ist äußerst hart und wiedrig, weil er keine natürliche harmonische Folge fühlen läßt. Ich kann mich hierüber nicht deutlicher ausdrücken;

wir

wer dieses nicht empfindet, wird niemals eine fließende Melodie zu machen im Stande seyn.

Hieraus aber folgt nicht, daß jeder melodische Satz, der eine richtige Harmonie zum Grunde haben kann, fließend sey. Man setze z. B. folgenden Satz:



Ohngeachtet der richtigen Harmonie und der guten Baßmelodie ist der Gesang der Hauptstimme hart und steif. Demnach ist hier noch anzumerken, daß solche Sätze, die bey jeder Note eine veränderte Harmonie zum Grunde haben oder fühlen lassen, nicht leicht gefällig oder fließend seyn, es sey denn in langsamer Bewegung, oder wenn der Charakter des Stücks es also erfodere, wie in Choralen. Außerdem aber müssen, wenn die Melodie fließend seyn soll, die Harmonien nicht so plötzlich abwechseln, zumal solche, die dem Zuhörer unerwartet sind, oder die ihm nicht sogleich aus der Melodie fühlbar werden. Oft können der Dreyklang der Tonica und deren Dominantenaccord mit ihren Verwechslungen eine lange Folge von Harmonie hervorbringen, die zu unendlichen melodischen Sätzen zum Grunde dienen und auf unzählige Art verändert werden können. Diese und der Accord der Unterdominante mit seinen Verwechslungen sind jedem Zuhörer faßlich, und es giebt genug Stücke von beträchtlicher Länge, und von dem schönsten und gefälligsten Gesang, wo keine andere als die drey erwähnten Harmonien zum Grunde liegen.

Dieses vorausgesetzt, ist in Ansehung der Intervalle der Fortschreitung noch verschiedenes zu beobachten, welches hier angemerkt werden soll.

In so fern man blos auf Wolklang, Singbarkeit oder Leichtigkeit der Melodie sieht, sind solche Sätze die besten, deren Intervalle blos aus der Tonleiter des angenommenen Tones genommen werden, und wo nirgend ein durch x oder b erhöhter oder erniedrigter Ton angebracht wird, ausgenommen bey dem Uebergang in einen andern Ton, in welchem ausgewichen wird. Daß solche Uebergänge auf eine harmonisch richtige Weise geschehen müssen, und wie solche veranstaltet werden können, ist in dem siebenten Abschnitt des ersten Theils hinlänglich gezeiget worden.

Die diatonische Tonleiter ist in jedem Intervall jedem Ohr faßlich. Nur hat man sich vor der Fortschreitung des Tritons und der großen Septime, sowol auf- als abwärts, in Acht zu nehmen, als welche Intervalle schwer zu singen, folglich in einem fließenden Gesange nicht wohl angebracht werden können. Da der Tonsetzer aber oft seine Ursache haben kann, warum er gerade an diesem Ort seinem Gesang etwas Härte geben will, entweder des Ausdrucks wegen, oder die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erwecken, oder durch den Contrast das Fliessende seines Gesanges noch mehr zu erheben, so können beyde Fortschreitungen gut angebracht werden, nur müssen sie, da sie dissonirend sind, auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten. Demnach sind die Beyspiele bey A gut, die bey B aber fehlerhaft.



Ueberhaupt alle Dissonanzen, die in der Melodie als Dissonanzen fühlbar werden, müssen auch in der Melodie ihre Auflösung erhalten. Hierunter gehören auch die Leittöne (Note sensible), die nothwendig über sich treten müssen, wenn die Melodie fließend seyn soll, es sey denn, daß ein Satz mit einem Leitton geschlossen würde. Man sehe folgendes Beyspiel:





In dem zweyten Takt dieses Beyspiels fühlt jedermann bey dem f den wesentlichen Septimenaccord von g, daher ist die Auflösung der Septime bey dem Anfang des dritten Takts nothwendig. In dem vierten Takt schließt der erste Satz auf einen Leitton, nemlich auf das Subsemitonium von c; es ist daher nicht nothwendig, daß er mit dem Anfang des fünften Taktes über sich trete: hingegen war dieses von dem fünften zum sechsten Takt sehr nothwendig, außerdem die Melodie unförmlich geworden seyn würde. Man merke auch, daß da in dem fünften Takt sich abermal die wesentliche Septime von G hören läßt, ihre Auflösung ebenfalls in dem sechsten Takt gehöret wird; desgleichen da das g des sechsten Taktes noch bey dem a des folgenden Taktes als Septime ins Gefühl bleibet, so geschieht auch ihre Auflösung mit dem folgenden f. Solche Behandlungen der Dissonanzen tragen Vieles zum Fließenden und Faßlichen der Melodie bey.

Ferner ist in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges anzumerken, daß die kleinern Intervalle, als der Secunde und Terz, die Melodie fliessender machen, als Sprünge in die Sexte, Septime, Oktave 2c. 2c. Sie müssen daher öfter, als die letztern vorkommen, und diese nur da, wo man der Melodie einen Accent oder Hauptton geben will, oder wo man des Ausdrucks wegen sich von dem Fließenden des Gesanges entfernet. In zornigen und auch fröhlichen Affekten sind die springenden Fortschreitungen von der besten Würkung; bey dem Ausdruck sanfter Empfindungen aber sind die sanftfließenderen den hüpfenden Fortschreitungen vorzuziehen.

Daß, wenn die Melodie harmonisch begleitet wird, unharmonische Querstände nothwendig vermieden werden müssen, weil sie den Gesang hart, und die leichtesten Fortschreitungen unsingbar machen, ist in dem neunten Abschnitt des ersten Theils weitläuftig gezeiget worden. Auch finden sich in diesem Abschnitt viele hieher gehörige nützliche Anmerkungen, die wir der Weitläuftigkeit wegen hier nicht wiederholen.

Aber auch fremde in der Tonleiter des Haupttones nicht befindliche Töne können in der Melodie angebracht werden, ohne ihr das Gefällige oder Leichte zu benehmen, wenn sie sparsam und so angebracht werden, daß sie leicht zu singen oder zu fassen sind. Durch einen solchen fremden Ton kann der Gesang oft sehr erhoben werden. Man sehe z. B. den Anfang einer Graunischen Arie:



Durch das cis des dritten Taktes wird die Melodie ungemein erhoben, und ist von ungleich kräftigerer Würkung, als wenn statt dessen c gesetzt wäre.

Ueberhaupt kann eine Melodie, die lange keine andere Töne als die der Tonleiter hören läßt, leicht ins Platte fallen, denn von dem Fließenden zum Platten ist nur ein Schritt. Dieses zu verhindern ist nichts würksamer, als die Anbringung eines solchen zu der Tonleiter nicht gehörigen Tones, hauptsächlich wenn der Hauptaccent des Satzes auf ihn geleget wird; nur müßen dabey folgende übermäßige und verminderte Intervallen-Fortschreitungen vermieden werden:



Uebermäßige Quarte. Uebermäßige Quinte. Uebermäßige Sexte.

Nicht als wenn diese Fortschreitungen gar niemals gesetzt werden dürften; sie können so gar in dem Ausdruck unruhiger und heftiger Empfindungen von der größten Kraft seyn. Aber alsdenn ist dem Tonsetzer auch um keinen fließenden Gesang zu thun, wovon hier eigentlich die Rede ist.

Es ist der Mühe wol werth, die Würkung eines jeden Intervalls in welchem fortgeschritten werden kann, und die verschiedenen Arten gleichförmiger Fortschreitungen, die eine Zeitlang durch gleichnamige Intervalle, nemlich durch

durch Secunden, Terzen, Quarten u. s. f. geschehen, in Absicht auf das Leichte und Gefällige des Gesanges näher in Erwegung zu ziehen.

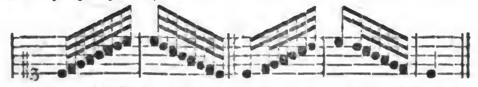
Die Fortschreitung durch diatonische Stufen giebt dem Gesange die größte Faßlichkeit und ist jedem Ohr angenehm. Z. B.



Jedermann fühlt, daß bey folgenden Sätzen, ob sie gleich alle leicht und fliessend sind, doch die bey B und D leichter und gefälliger sind, als die bey A und C.



Nur wird das Herauf- und Herunterrauschen von einem Ton bis in seine Oktave, und von dieser zur Prime, als:



worin viele eine Schönheit zu suchen scheinen, zum Ekel. Aber Oktavenläufe, die stufen- oder auch sprungweise wiederholet werden, gefallen, wie z. B.

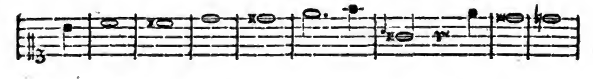


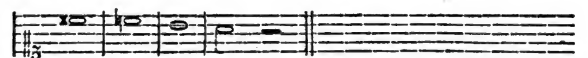
Auch ist die stufenweise Fortschreitung, da die zweyte Stufe wiederholet wird, als:



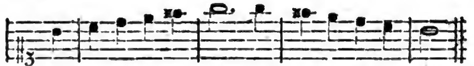
jedem Zuhörer angenehm. Aus solchen secundenweis gehenden Fortschreitungen, die man auf vielfältige Weise verändern kann, entstehen mancherley Arten von gefälligen melodischen Sätzen, wie z. B.

Kleine Secunden und übermäßige Primen können in langsamer Bewegung und im Ausdruck trauriger Empfindungen viele nach einander folgen, sind aber nur geübten Ohren faßlich. Z. B.





Große Secunden können so wol auf- als abwärts drey nach einander folgen. Z. B.



Doch können in der Molltonart auch vier so wol auf- als abwärts nach einander folgen, aber nur in folgendem Fall, wenn nemlich die ganze Tonleiter herauf- oder heruntergegangen wird:



Doch sind beyde Arten nicht sehr gefällig, und die zweyte noch weniger als die erste.

Die übermäßige Secunde gehört nicht unter die gefälligen Fortschreitungen; sie muß daher nur selten, und da, wo die Melodie durch eine unerwartete Fortschreitung erhoben werden soll, angebracht werden. Sie kömmt nur in der Molltonart von der kleinen Sexte zur großen Septime des Haupttones vor. Z. B. in A moll.



Weder

Wir merken hier überhaupt an, daß weder zwey übermäßige noch zwey verminderte Intervalle nach einander gesetzt werden können.

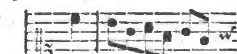
Nach den Secunden sind die Terzenfortschreitungen angenehm und leicht. Man kann eine ganze Folge von Terzensprüngen stufenweise herauf- oder heruntergehend anbringen, wie hier:



Aber zwey große Terzen nach einander aufwärts sind nicht nur unangenehm, sondern auch wegen des Tritons kaum zu singen, zumal wenn die Bewegung etwas lebhaft ist, wie z. B.



Abwärts aber sind sie gut, wie hier:



Auf folgende Art ist der Triton im Steigen erträglich:



Kleine Terzen können vier so wol auf- als abwärts nach einander gesetzt werden, auf folgende Art:



Terzensprünge, wodurch man allmählig heruntersteiget sind auf folgende Art sehr unangenehm und zum Singen höchst unbequem.



Ich habe diese ungewöhnliche Fortschreitung nur bey einem gewissen Domenico Scarlatti in dem zweyten Theil seiner Pieces pour le Clavecin p. 8. gefunden.

Gut und angenehm aber ist sie auf nachstehende Weise:



Hier wird der durch einen Queerstrich angezeigte Tritonus kaum bemerkt, da er hingegen bey dem obigen Beyspiel von der unangenehmsten Würkung ist.

Auch über einander in eine Reihe gesetzte Terzen sind angenehm und leicht. Doch können höchstens nur vier nach einander folgen, die alsdenn Brechungen des zum Grunde liegenden Septimenaccords sind, wovon die Septime resolviren muß. Z. B.



Zwey große Terzen können nicht über oder unter einander gesetzt werden, wie bey a; wol aber wie bey b.



Kleine Terzen aber können verschiedene über und unter einander gesetzt werden, als:



Die verminderte Terz findet im affektvollen Styl nur abwärts statt; aufwärts aber nicht.



Ueberhaupt kann man die Terzenfortschreitung unter die leichtesten und gefälligsten rechnen.

Man hat Stücke von schöner und sanfter Melodie, in welchen keine grössere Fortschreitungen als durch Secunden und Terzen vorkommen, und die dennoch Abwechslung und Mannichfaltigkeit haben. Doch werden diese weit mehr erreicht, wenn Fortschreitungen durch größere Intervallen unter den kleinern mit angebracht werden. Ueberdem erhebt, wie schon oben angemerkt worden, eine einzige springende Fortschreitung oft den ganzen Satz, und giebt der melodischen Phrase einen Hauptaccent. In hüpfenden Gemüthsbewegungen sind sie von Ausdruck; doch wenn deren zu viele hinter einander angebracht werden, ermüden sie die Aufmerksamkeit des Zuhörers, so wie die kleinern Fortschreitungen, wenn sie ganze Stücke durch ohne alle Abwechslung mit größeren vernommen werden, die Aufmerksamkeit endlich einschläfern. Der Ausdruck muß die öftere oder seltnere Anbringung der größeren unter den kleineren Fortschreitungen, deren immer die mehresten seyn müssen, wenn der Gesang im Ganzen fließend seyn soll, bestimmen.

Einzelne Quartensprünge aus der Tonleiter sind von jedem Intervall derselben leicht, außer von der Stufe, wo die Quarte zum Tritonus wird. Aber eine stufenweis höher oder tiefer gehende Folge von fallenden Quarten ist schwerfällig. Z. B.



Von steigenden Quarten aber ist eine solche Folge gut, wie hier:



Man

Man kann ohne Unterbrechung mit zwey reinen Quarten steigen, aber nicht fallen. Z. B.



Die übermäßige Quarte oder der Triton ist schwer zu singen, aber bey heftigen Stellen von grossem Nachdruck. Sie ist vornemlich in Recitativen sowol auf als abwärts von vielfältigem Gebrauch. Man muß den Triton nicht mit der grossen Quarte, die in der Molltonart von der Sexte zur None des Haupttones ihren Platz hat, verwechseln. Der erste ist schwer zu singen, wird selten gesetzt, und muß, da er dißonirend ist, auch in der Melodie resolviren, A; Diese hingegen ist consonirend, leichter zu singen, und kann daher auch öfter gesetzt werden, B.



Die verminderte Quarte gehört unter die ungewöhnlichern Fortschreitungen, ist aber an Zeit und Ort sowol auf als abwärts gut zu gebrauchen.



Alle reine Quinten, die in der diatonischen Tonleiter vorkommen, sind leicht zu singen, außer in der Durtonart die von der Terz des Haupttones zu seiner Septime, wenn nemlich die Terz als Mediante, und die Septime als das Subsemitonium behandelt wird. Z. B.



Viele reine fallende Quinten nach einander, die stufenweis herunter gehen, sind gut, als:



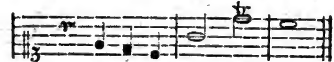
Aufwärts nicht so gut, als:



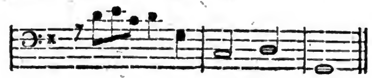
Noch weniger auf folgende Art:



Zwey über einander gesetzte Quinten sind nur im folgenden Fall,



und unterwärts nur in Baßmelodien gut, als:

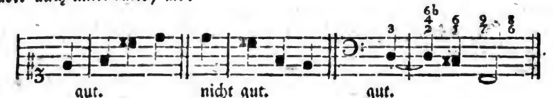


Die falsche Quinte, die eine Umkehrung des Tritonus ist, gehört mit unter die fremden Fortschreitungen, ist aber leichter, als der Tritonus zu singen. In Stücken, wo der Gesang fremd seyn soll, können beyde mit einander abwechseln, auf folgende Weise:



Die kleine oder verminderte Quinte, die eine Umkehrung der grossen Quarte ist, und nur in Molltönen vorkömmt, kann, weil sie leicht zu singen ist, ohne Bedenken gesetzt werden.

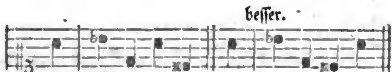
Die übermäßige Quinte kann nur aufwärts vorkommen, in Baßmelodien aber auch unterwärts, als:



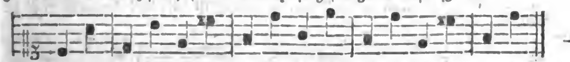
Sexten, die in der Tonleiter enthalten sind, sind zwar alle leicht zu singen und faßlich, doch müßen, weil der Sprung schon groß ist, in einem fließenden Gesang nicht viele Sexten nach einander gesetzt werden. Kleine Sexten können höchstens nur zwey nach einander vorkommen, und zwar nur auf folgende Art:



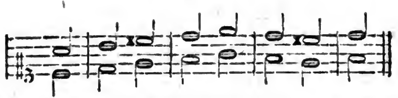
besser.



Grosse Sexten können mehrere nach einander folgen, weil sie Umkehrungen der kleinen Terz sind, sind aber nicht so gefällig als diese. Z. B.



Eigentlich sind solche Säze wie zweystimmig anzusehen, wovon jede Stimme secundenweis fortschreitet, als:



In solchen Fällen können Fortschreitungen vorkommen, die in andern Fällen wiedrig und schwer zu singen seyn würden, wie in dem obigen Beyspiel von der sechsten zur siebenten Note die Fortschreitung der übermäßigen Quinte abwärts.

Aber folgende Sextengänge hintereinander wären gar nicht zu singen:



Leicht und fließend ist folgender Sextengang mit abwechselnden Secundenfortschreitungen:



Die übermäßige Sextenfortschreitung findet in keiner guten Melodie statt, es sey denn in solchen Brechungen, deren so eben Erwähnung geschehen, als:



Von den Septimenfortschreitungen ist die der kleinen Septime von dem Dominantenaccord sehr leicht zu singen, und in den fließendsten Melodien von Schönheit, als:



Auch die verminderte Septimenfortschreitung ist auf- und abwärts leicht zu singen, wie hier:



Nur

Nur die Fortschreitung der grossen Septime ist hart, und ehemals unter die verbotenen übermäßigen Fortschreitungen gezählet worden; sie kann aber zufällig vorkommen, wo sie nicht schwer zu treffen ist, wie z. B. bey folgendem Sextengang.



Auch kann sie in einer begleitenden Baßmelodie von kräftiger Würkung seyn. Z. B.

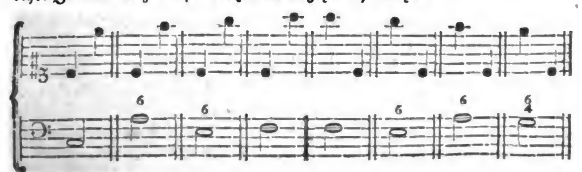


Die Fortschreitung in der Oktave ist sehr leicht zu singen, und von dem vielfältigsten Gebrauch.

Die Fortschreitung in der None, sowol der kleinen als der grossen, ist auch nicht schwer zu treffen, weil sie so nahe an der Oktave liegt. Sie kann aber nur aufwärts vorkommen, und denn muß der unterste Ton die Dominante seyn; eine solche Nonenfortschreitung ist von der größten Kraft in der Melodie, und muß daher nur selten vorkommen. Z. B.



Die übrigen springenden Fortschreitungen der Decime, Undecime, Duodecime, u. s. f. können ebenfalls, jedoch selten angebracht werden; nur müßen beyde Intervallen zu derselben Harmonie gehören, wie hier:



Wo

Wo dieses nicht ist, sind dergleichen springende Fortschreitungen schwer zu singen und zu fassen. Z. B.



In Ansehung der größern oder kleinern Fortschreitungen muß auch die Tiefe oder Höhe des Instruments oder der Stimme in Erwägung gezogen werden, für welcher die Melodie gesetzt wird. Es ist offenbar und der Natur des Klanges gemäß, daß in einer Melodie für den Baß größere Intervalle den kleinen, und für den Discant diese jenen vorzuziehen sind. Nicht als wenn eine Baßmelodie nur springen, und eine Discantmelodie nur secundenweise fortschreiten müßte, sondern die grossen Fortschreitungen sind überhaupt natürlicher in der Tiefe, und können ohne dem Baßgesang das Fließende zu benehmen, öfter vorkommen, als in der Höhe, die hinwiederum mehr kleine Fortschreitungen als Sprünge in dem Gesange verträgt. Man darf, um sich hievon zu überzeugen, nur eine fließende Discantmelodie um einige Oktaven tiefer, und einen guten Baßgesang um einige Oktaven höher vortragen. Hiedurch unterscheidet sich das Fließende eines tiefen Gesanges von dem Fließenden eines hohen Gesanges, ein anderes ist eine fließende Baßarie, ein anderes eine fließende Discantarie. Der junge Tonsetzer muß hierauf merken, und beyde Arten sich eigen zu machen suchen. Die Verschiedenheit der Cadenzen bewürkt dieses nicht allein. Der Hauptunterschied von beyden liegt in der Art ihrer Fortschreitungen. Daß aber auch die Bewegung hierinn einen Einfluß habe, indem höhere Melodien am natürlichsten in kürzeren, und tiefere in längeren Tönen sich fortbewegen, wird in dem folgenden Abschnitt gezeigt werden.

Ferner unterscheidet sich der fließende Gesang für die Singstimme von dem fließenden Gesang für ein Instrument. In diesem können Fortschreitungen angebracht werden, die in jenem nicht gewagt werden können. So sind z. B. die Brechungen von Accorden, und überhaupt viele springende Fortschreitungen nach einander dem fließenden Gesang für ein Instrument nicht entgegen, sobald sie auf demselben leicht herauszubringen sind. Hingegen kann ein aus den leichtesten

sten und singbarsten Fortschreitungen zusammengesetzter Satz alles leichte und fließende verlieren, wenn er wieder die Applicatur des Instruments gesetzt ist, und auf demselben nur mit Mühe herausgebracht werden kann. Daher wird erfodert, daß der Tonsetzer das Instrument kenne, für welches er setzet. Jedes Instrument hat etwas ihm eigenes, das unabhängig von den melodischen Fortschreitungen zu dem Fließenden des Gesanges beyträgt. Dieses muß der Tonsetzer ins Gefühl haben, und wenn er gleich das Instrument nicht selber spielt, so muß er wenigstens vollkommen inne haben, was auf demselben leicht oder schwer herauszubringen ist. Wenn ihm diese Kenntniß fehlt, darf er sich nicht wundern, daß er bey dem Vortrag seiner Melodie oft eine ganz andere Art des Gesanges höret, als er gedacht hat.

Die nemliche Bewandniß hat es mit der menschlichen Stimme. Der Tonsetzer muß selbst ein Sänger seyn, der für ihr setzen will. Hat die Natur ihm die Stimme versagt, so muß er wenigstens in seiner Seele singen können, ohnedem wird er das Eigene des Gesanges für die Singstimme nicht treffen, und oft da, wo er fließend zu seyn glaubt, steif und hart seyn.

Bey einer Singmelodie ist besonders noch zu beobachten, daß die Fortschreitungen genau mit der Declamation der Worte übereinstimmen, daß z. B. auf Hauptworte und accentuirte Sylben keine unbedeutende Fortschreitungen, oder auf kurze Sylben und unbedeutende Worte keine hervorstechende Sprünge oder frappante Fortschreitungen angebracht werden. Imgleichen wenn die Stimme bey Declamation der Worte sich erhebt, darf sie in der Melodie nicht fallen, und umgekehrt nicht steigen, wenn sie bey der Declamation fällt. Der Singcomponist muß zugleich ein vollkommener Declamator seyn, er muß mit der Sprache der Poeten so bekannt seyn, daß er die Kraft eines jeden Worts, den Grad der Höhe oder Tiefe der mannigfaltigen Accente, und den Ton des Ausdrucks völlig in seiner Gewalt habe, damit er die Fortschreitungen seiner Melodie darnach einrichte. Ohne diese Eigenschaft wird er Fehler begehen, die jedwedem auffallen, und ihm ist wohlmeynend zu rathen, sich der Instrumentalcomposition zu widmen, da zu einem Singcomponisten ihm das Wesentlichste fehlet.

Der natürliche Umfang jeder Stimme, den der Tonsetzer, der für die gewöhnlichen Menschenstimmen setzt, in Chören nicht überschreiten muß, ist von einer Decime höchstens einer Undecime in allen Stimmen, wie aus dieser Vorstellung zu sehen ist:



In Arien ist ihm eher vergönnet, noch einen Ton höher oder tiefer zu setzen, weil nur ein einziger Sänger, der den Umfang der Stimme hat, dazu nöthig ist. Denn nicht alle Stimmen sind in dem angezeigten Umfang der Decime oder Undecime eingeschränkt; einige gehen noch um einen oder etliche Töne höher, andere tiefer. Mancher hat eine Stimme, die drittehalb Oktaven im Umfange hat. Es giebt Discantstimmen, die bis ins dreygestrichne d und noch höher gehen; es giebt auch hohe oder tiefe Altstimmen. Für solche Stimmen aber setzt der Tonsetzer nur in besondern Fällen.

Uebrigens, es sey in Sing- oder Instrumentalstücken, muß auch eine gewisse Gleichheit in den Fortschreitungen beobachtet werden, nemlich, wenn der Gesang anfangs stufenweise oder in kleinen Fortschreitungen sich fortbewegt, müssen nicht plötzlich Sätze von lauter springenden Fortschreitungen angebracht werden, denn dadurch kann leicht die Einheit des Ausdrucks zerstöret, und überhaupt aller Zusammenhang des Gesanges zerrissen werden. Nur im Ausdruck solcher Leidenschaften, die das Gemüth bald sanft bewegen, bald heftig in die Seele stürmen, kann solche Abwechslung von stufen- oder sprungweise sich fortbewegenden melodischen Sätzen von guter Würkung seyn; doch ist in solchen Fällen die Veränderung der Bewegung oder des Takts von weit größerer Kraft, wie in dem folgenden Abschnitt erwiesen wird.

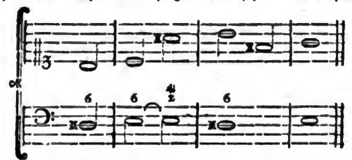
Desgleichen, wenn die Melodie eine Zeitlang in Tönen aus der diatonischen Tonleiter fortschreitet, müßen nicht plötzlich viele fremde oder chromatische Fortschreitungen angebracht werden; dadurch kann das Ganze leicht buntscheckigt und die Einheit des Ausdrucks ganz zerstöret werden. Ueberhaupt muß man mit Anbringung der fremden Töne, da sie schwerer als die diatonischen zu singen und zu fassen sind, behutsam verfahren. Sie müßen allezeit als Leittöne von dem über oder unter ihnen liegenden halben Ton vorkommen, und zu gleicher Zeit die Harmonie fühlen lassen, aus der sie genommen sind. Z. B.



Daher ist die Fortschreitung der übermäßigen Terz, weil sie keine bestimmte Harmonie fühlen läßt, ein Unding in der Melodie, und muß als ein solches verworfen werden. Wer ist im Stande, diese Fortschreitung, es sey in welchem Ton es wolle, zu singen?



Desgleichen auch die Fortschreitung der übermäßigen Sexte ist aus dieser Ursache unbrauchbar; doch kann sie noch eher als die übermäßige Terz angebracht werden, wenn die Harmonie so geordnet ist, wie in diesem Beyspiel:



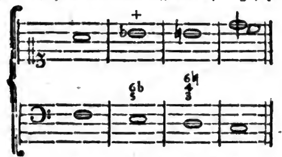
Wenn dieses beobachtet wird, kann ein melodischer Satz viele fremde Töne enthalten, und doch verständlich bleiben. Man sehe z. B. folgende Melodie:



Ein nicht ganz ungeübtes Ohr wird diesen Gesang fremd aber nicht unverständlich finden.

Eben das ist von den durch halbe Töne steigenden oder fallenden chromatischen Gängen anzumerken; jeder fremder Ton muß ein Leitton von dem folgenden Ton der diatonischen Tonleiter seyn, und eine bestimmte Harmonie fühlen lassen. Daher ist folgender Gang durch ✕a in C dur unrecht:

weil sich zu dem ✕a des vierten Taktes keine Harmonie denken läßt, ohne die C dur Tonart zu zerstören, sondern statt dessen muß b gesetzt werden, wie hier:



Eigentlich ist b hier der Leitton von a, der nach ihm folgen sollte; zu diesem a wäre die Harmonie von F dur angegeben worden, die aber hier übergangen worden. Von solchen harmonischen Uebergängen ist in dem ersten Theil dieses Werks, und hauptsächlich in dem Zusatz weitläuftig gehandelt worden, daher wir die Erklärung derselben hier nicht wiederholen.

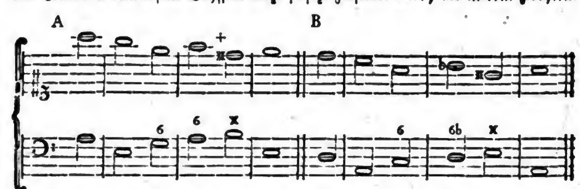
Bey solchen chromatischen Gängen ist noch anzumerken, daß die außer der Tonleiter liegenden Töne im Steigen auf ein schlechtes Taktheil, die innerhalb derselben liegenden aber auf ein gutes Taktheil treffen müßen. Bey fallenden chromatischen Gängen ist es umgekehrt. Daher sind die Beyspiele bey A gut, die bey B aber unrecht.



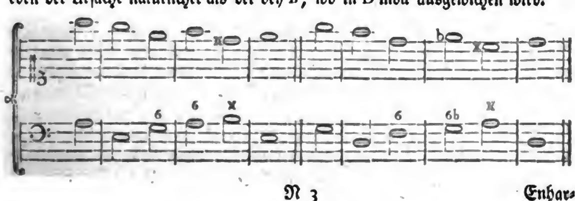


Mehr als fünf halbe Töne können weder im Steigen noch im Fallen nach einander folgen, ohne entweder einen Einschnitt zu machen, oder die Tonart zu verlassen.

Bey dieser Gelegenheit wollen wir noch von der chromatischen Fortschreitung der verminderten Terz anmerken, daß sie in Durtönen bey der Ausweichung in der Mediante, und in Molltönen bey der in der Quinte am natürlichsten ist. Daher ist z. B. in C dur folgender Satz bey A, wo in E moll ausgewichen wird, natürlicher, als der bey B, wo in A moll ausgewichen wird, weil die C dur Tonart in dem ersten Beyspiel nicht so sehr zerstöret wird, als in dem zweyten.



Und in A moll ist folgender Satz bey A, wo in E moll ausgewichen wird, aus eben der Ursache natürlicher als der bey B, wo in D moll ausgewichen wird.



Enharmonische Fortschreitungen, wovon in einigen Lehrbüchern so viel Aufhebens gemacht wird, ohneachtet gar kein enharmonisches Geschlecht in unserer Musick existiret, sind nur in dem einzigen Fall möglich, wenn vermittelst des verminderten Septimenaccordes eine sogenannte enharmonische Ausweichung veranstaltet wird. Der Sänger, der gerade die Note, auf welcher die enharmonische Veränderung vorgeht, zu halten hat, zieht unvermerkt, und ohne, daß er es selbst weiß, herauf oder herunter, um in die dazu angebrachte Harmonie einzustimmen. Gesetzt der Sänger hätte ♭a als kleine Terz von F, und der Componist führte die Harmonie nach E dur, und machte ♯g aus ♭a, so läßt sich der Sänger, ohne daß er sich dessen bewußt ist, so weit herab als nöthig ist, um die reine Terz von E zu singen; und wird das ♯g wieder zu ♭a gemacht, so zieht er um so viel wieder herauf. Z. B.



Auf Clavierinstrumenten, wo die Töne ♯c ♭d, ♯d und ♭e ꝛc. gar nicht von einander unterschieden sind, giebt das Ohr bey solchen Gängen zu, oder nimmt ab, wie im obigen Fall der Sänger. Daher sind enharmonische Fortschreitungen gar nicht melodisch zu betrachten, sondern, da sie blos durch die Harmonie veranstaltet werden, so können sie auch von ihr nicht abgesondert werden. Von welcher Kraft aber enharmonische Gänge sind, wenn sie sparsam und mit Ueberlegung angebracht werden, ist bereits in dem ersten Abschnitt gelehret worden.

Die Melodie, die ohne Absicht bald sprung- bald stufenweise, bald in diatonischen, bald in chromatischen und enharmonischen Tönen fortschreitet, kann unmöglich gute Würkung thun, noch von Ausdruck seyn. Der junge Tonsetzer muß sich daher befleißigen, in den melodischen Sätzen seines Gesanges Gleichheit der Fortschreitungen zu beobachten, damit das Ganze nicht unförmlich werde.

Daß der Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängt, bedarf wol keines Beweises. Indessen ist es unmöglich genau zu bestimmen, aus welchen Fortschreitungen ein melodischer Satz zusammengesetzt seyn müsse, der diesen oder jenen Ausdruck haben soll. Jedes Intervall hat gleich-

gleichsam seinen eigenen Ausdruck, der aber durch die Harmonie, und durch die verschiedene Art ihrer Anbringung sehr abgeändert oder ganz verloren gehen kann. Demohngeachtet, wenn man blos auf die Fortschreitungen einer Melodie ohne Rücksicht auf die übrigen Nebenumstände sieht, so lassen sich die Intervallen ohngefähr also charakterisiren:

Im Steigen.

Die übermäßige Prime, ängstlich.

Die kleine Secunde traurig; die große angenehm auch pathetisch; die übermäßige schmachtend.

Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt.

Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die grosse traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.

Die kleine Quinte weichlich; die falsche anmuthig, bittend; die vollkommene frölich, muthig; die übermäßige ängstlich.

Die kleine Sexte wehmüthig, bittend, schmeichelnd; die grosse lustig, auffahrend, heftig; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime schmerzhaft; die kleine zärtlich, traurig, auch unentschlossen; die grosse heftig, wütend, im Ausdruck der Verzweifelung.

Die Oktave frölich, muthig, aufmunternd.

Im Fallen.

Die übermäßige Prime äußerst traurig.

Die kleine Secunde angenehm; die grosse ernsthaft, beruhigend; die übermäßige klagend, zärtlich, schmeichelnd.

Die verminderte Terz sehr wehmüthig, zärtlich; die kleine gelassen, mäßig vergnügt; die grosse pathetisch, auch melancholisch.

Die verminderte Quarte wehmüthig, ängstlich; die kleine gelassen, zufrieden; die grosse sehr niedergeschlagen; die übermäßige oder der Triton sinkend traurig.

Die kleine Quinte zärtlich traurig; die falsche bittend; die vollkommene zufrieden, beruhigend; die übermäßige schreckhaft, (kömmt nur im Baß vor.)

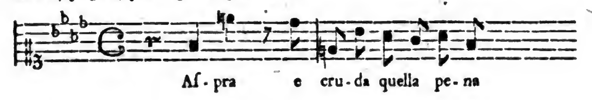
Die

Die kleine Sexte niedergeschlagen; die grosse etwas schreckhaft; die übermäßige kömmt in der Melodie nicht vor.

Die verminderte Septime wehklagend; die kleine etwas fürchterlich; die grosse schreklich fürchterlich.

Die Oktave sehr beruhigend.

Hiemit ist aber nicht gesagt, als wenn diese melodische Fortschreitungen nur blos die angezeigten Würkungen hätten, die auf keine Weise abgeändert werden könnten, sondern nur, daß diese nach meiner Empfindung ihnen am mehresten eigen zu seyn scheinen. Uebrigens kommt hier vieles auf das Vorhergehende und Folgende, und überhaupt auf das Ganze der melodischen Phrase an, worinn sie vorkommen, nicht weniger auf die Lage der zwischen ihnen liegenden kleinen und grossen Secunden der Tonleiter oder der Tonart; und denn hauptsächlich mit auf die Zeit des Taktes, worauf sie angebracht werden, und auf die Harmonie, die ihnen untergelegt wird. Durch die Harmonie kann jede melodische Fortschreitung eine veränderte Schattirung des Ausdrucks gewinnen. Indessen bleibt doch gewiß, daß wenn die melodische Fortschreitung an sich gut gewählet, und von einer kräftigen Harmonie unterstüzt wird, die Würkung um desto größer seyn müße. Diese gute Wahl der melodischen Fortschreitungen ist hauptsächlich in solchen Stücken nöthig, deren größte Kraft des Ausdrucks in der Melodie liegen muß, und bey denen keine harmonische Begleitung nothwendig ist, als in Arien und Liedern. Grosse Männer sind in dieser Wahl jederzeit sehr sorgfältig gewesen. Man sehe z. B. folgenden ersten Satz einer Arie von dem berühmten Benedetto Marcello. Kann eine frappantere und den Worten angemessenere melodische Fortschreitung erdacht werden?



Vierter

Vierter Abschnitt.

Von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus.

Daß eine Folge von Tönen, die an sich nichts bedeuten, und nur durch Höhe und Tiefe von einander unterschieden sind, zu einem würklichen Gesang wird, der seinen bestimmten Charakter hat, und eine Leidenschaft oder eine bestimmte Gemüthsfassung schildert, kommt von der Bewegung, dem Takt und dem Rhythmus her, die dem Gesang seinen Characters und Ausdruck geben. Jedermann siehet auf den ersten Blick, daß der rührendste Gesang aller Kraft und alles Ausdrucks gänzlich würde beraubet werden, wenn ein Ton nach dem andern ohne bestimmte Regel der Geschwindigkeit, ohne Accente und ohne Ruhepunkte, obgleich in der genauesten Reinigkeit der Töne vorgetragen würde. Schon die gegemeine Rede würde zum Theil unverständlich und völlig unangenehm werden, wenn man nicht in dem Vortrag ein schickliches Maaß der Geschwindigkeit beobachtete, nicht durch die Accente, mit der Länge und Kürze der Sylben verbunden, die Wörter von einander absonderte, und endlich durch keine Ruhepunkte, die Sätze und Perioden unterscheidete. Durch einen solchen unbelebten Vortrag würde die schönste Rede nicht besser ins Gehör fallen, als das Buchstabiren der Kinder.

Demnach geben Bewegung, Takt und Rhytmus dem Gesange sein Leben und seine Kraft. Die **Bewegung** bestimmt den Grad der Geschwindigkeit, der schon für sich allein bedeutend ist, indem er eine lebhaftere oder ruhigere Gemüthslage bezeichnet; der **Takt** setzet die Accente nebst der Länge und Kürze der Töne, und dem leichtern oder nachdrücklichern Vortrag fest, und bildet die Töne gleichsam in Wörter; der **Rhythmus** aber giebt dem Gehör die aus den Wörtern gebildeten einzelen Sätze, und die aus mehreren Sätzen zusammen geordneten Perioden zu vernehmen: durch diese drey Dinge schicklich vereiniget, wird der Gesang zu einer verständlichen und reizenden Rede.

Man muß aber wol merken, daß keines dieser Dinge für sich allein hinreichend ist, irgend einen Character des Gesanges genau zu bestimmen; denn nur durch ihre Vereinigung und ihren gegenseitigen Einfluß in einander, wird der eigentliche Ausdruck des Gesanges bestimmt. Zwey Stücke können denselbigen Grad des Allegro oder Largo haben, und doch selbst dadurch von sehr ungleicher Würkung seyn, nach dem der Art des Taktes gemäß die Bewegung bey einerley Geschwindigkeit flüchtiger oder nachdrücklicher, leichter oder schwerer ist. Daraus erkennet man, daß Bewegung und Takt ihre Kraft vereinigen müßen. Eben

so ist es auch mit dem Rhythmus beschaffen: dieselbigen Glieder, woraus der Gesang besteht, können, nachdem Takt und Bewegung sind, einen ganz verschiedenen Ausdruck annehmen.

Wer also eine Melodie setzen will, der muß nothwendig auf die vereinigte Würkung der Bewegung, des Takts und des Rhythmus zugleich Acht haben und keines davon ohne Rücksicht auf die beyden andern betrachten. Indessen ist es doch unumgänglich, daß ich hier von jedem insbesondere spreche, und dem angehenden Tonsetzer sage, was ihm über jeden Punkt, auch an sich selbst betrachtet, zu wissen nöthig ist.

I. Von der Bewegung.

Der Componist muß nie vergessen, daß jeder Gesang eine natürliche und getreue Abbildung oder Schilderung einer Gemüthslage oder Empfindung seyn soll, in so fern sie sich durch eine Folge von Tönen kann schildern lassen. Der Name Gemüthsbewegung, den wir Deutschen den Leidenschaften oder Affekten geben, zeiget schon die Aehnlichkeit derselben mit der Bewegung an. In der That hat jede Leidenschaft und jede Empfindung, sowol in ihrer innerlichen Würkung, als in der Rede, wodurch sie sich äußert, ihre geschwindere oder langsamere, heftigere oder gelassenere Bewegung, und diese muß auch der Componist, nach der Art der Empfindung, die er auszudrücken hat, richtig treffen.

Zuerst also muß ich den angehenden Tonsetzer erinnern, daß er die Natur jeder Leidenschaft und Empfindung in Absicht auf die Bewegung fleißig studire, damit er nicht in den grossen Fehler falle, dem Gesang eine langsame Bewegung zu geben, wo sie geschwind, oder eine geschwinde, wo sie langsam seyn soll. Dies ist aber ein Studium, das außer der Musik liegt, und das der Componist mit dem Redner und Dichter gemein hat.

Ferner muß er sich ein richtiges Gefühl von der natürlichen Bewegung jeder Taktart erworben haben, oder von dem was Tempo giusto ist. Hiezu gelangt er durch eine fleißige Uebung in den Tanzstücken aller Art. Jedes Tanzstück hat seine gewisse Taktbewegung, die durch die Taktart und durch die Notengattungen, die darin angebracht werden, bestimmt wird. In Ansehung der Taktart sind die von größeren Zeiten, als der Allabreve, der $\frac{3}{2}$ und der $\frac{6}{4}$ Takt von schwerer und langsamerer Bewegung, als die von kürzeren Zeiten, als der $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Takt, und diese sind weniger lebhaft, als der $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{16}$ Takt. So ist z. B. eine Loure in dem $\frac{3}{2}$ Takt von langsamerer Taktbewegung, als eine Menuet in dem $\frac{3}{4}$ Takt, und diese ist wiederum langsamer als ein Passepied in dem $\frac{3}{8}$ Takt.

Takt. In Ansehung der Notengattungen haben die Tanzstücke, worin Sechszehnthel und Zweyunddreyßigtheile vorkommen, eine langsamere Taktbewegung, als solche, die bey der nemlichen Taktart nur Achtel, höchstens Sechszehntel, als die geschwindesten Notengattungen vertragen. So hat z. B. eine Sarabande in dem ¾ Takt eine langsamere Taktbewegung, als eine Menuet, obgleich beyde in einerley Taktart gesetzt sind.

Also wird das Tempo giusto durch die Taktart und durch die längeren und kürzeren Notengattungen eines Stücks bestimmt. Hat der junge Tonsetzer lerst dieses ins Gefühl, denn begreift er bald, wie viel die Beywörtet largo, adagio, andante, allegro, presto, und ihre Modificationen als larghetto, andantino, allegretto, prestissimo, der natürlichen Taktbewegung an Geschwindigkeit oder Langsamkeit zusetzen oder abnehmen, und er wird bald im Stande werden, nicht allein in jeder Art von Bewegung zu componiren, sondern auch also, daß die Bewegung von denen, die es vortragen, alsobald und richtig getroffen werde.

Aber die Bewegung in der Musik ist nicht blos auf die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden eingeschränkt. Denn so wie es Leidenschaften giebt, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen; andere, wo sie schneller, mit einem mäßigen Geräusch, aber ohne Aufhaltung fortströhmen; einige, in denen die Folge der Vorstellungen den durch starken Regen aufgeschwollenen wilden Bächen gleicht, die ungestüm daher rauschen, und alles mit sich fortreißen, was ihnen im Wege steht; und wieder andere, bey denen das Gemüth in seinen Vorstellungen der wilden See gleicht, die izt gewaltig gegen das Ufer anschlägt, denn zurücke tritt, um mit neuer Kraft wieder anzuprellen [c]), so kann auch die Bewegung in der Melodie bey dem nemlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit heftig oder sanft, hüpfend oder gleichförmig, feurig oder matt seyn, nachdem die Art der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, gewählet wird. Man sehe folgende Beyspiele:

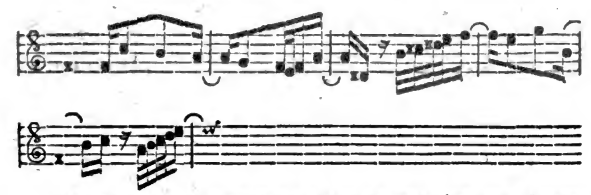


[c]) S. Sulzers Theorie der schönen Künste. Art. Ausdruck.






tr



Jedes dieser Beyspiele unterscheidet sich von den übrigen durch eine charakterisirte Bewegung, die erstlich durch die Verschiedenheit des Tempo und der Taktart, und bey denen die von einerley Tempo und Taktart sind, durch die Verschiedenheit der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, fühlbar wird. Hierauf muß der junge Tonsetzer besonders aufmerksam seyn, und sich durch fleißiges Studiren in den Werken guter Meister hinlängliche Erfahrungen von der besondern Würkung jeder Art von Notengattungen in allen Taktarten erwerben; denn dadurch bekömmt er die Mittel in seine Gewalt, wodurch er bey einem richtigen Gefühl seinem Gesange gerade diejenige Art von Bewegung einverleibet, die die Gemüthsbewegung der darzustellenden Leidenschaft aufs deutlichste empfinden läßt.

Also hat der Tonsetzer bey Verfertigung eines Stücks in Absicht der Bewegung zweyerley zu überlegen, 1) die Langsamkeit oder Geschwindigkeit der Taktbewegung, und 2) die charakteristische Bewegung der Theile des Takts, oder die Art der rhythmischen Veränderungen. Muntere Empfindungen verlangen überhaupt eine geschwinde Taktbewegung; aber durch die Art der charakteristischen Bewegung der Theile des Takts, oder der rhytmischen Schritte, kann der Ausdruck tändelnd, oder schmeichelnd, oder frölich, oder zärtlich, oder pathetisch werden. Desgleichen gehört zu dem Ausdruck trauriger Empfindungen überhaupt eine langsame Taktbewegung, durch die zweyte Art der Bewegung aber kann der Ausdruck mehr oder weniger unruhig, zärtlich oder heftig, sanft oder schmerzhaft werden. Freylich ist es die Bewegung nicht allein, die das bewürkt, die übrigen guten Eigenschaften einer ausdrucksvollen Melodie müßen zugleich mit ihr verbunden seyn, aber alsdenn trägt sie auch aufs kräftigste zum Ausdruck bey.

Dies mag hinlänglich seyn, dem angehenden Tonsetzer auf die Würkung der Bewegung überhaupt aufmerksam zu machen. In den zwey folgenden Abtheilungen dieses Abschnitts werden wir Gelegenheit haben, über die besondern Würkungen

kungen der Takt- und der rhythmischen Bewegung nähere Bemerkungen zu machen, daher wir uns hier begnügen, dem jungen Componisten noch ein paar Anmerkungen mitzutheilen, die auf die Bewegung überhaupt abzielen.

Er muß sich hüten, daß er bey Verfertigung eines Stücks nicht eile oder schleppe. Obgleich diese Worte nur in der Lehre vom Vortrag üblich sind, so können sie doch auch in der Composition angewendet werden. Es kann leicht geschehen, daß der Componist bey Verfertigung eines feurigen Allegro unvermerkt in der Bewegung eilt, oder bey einem traurigen Largo schleppt, oder aus Liebe zu einem Satz, der entweder wegen der Geschwindigkeit der Taktbewegung undeutlich, oder wegen der Langsamkeit matt wird, ohne daß er es bemerkt, in der Bewegung nachgiebt. Bey dem Vortrag solcher Stücke leidet der Componist, aber durch seine eigene Schuld.

Er muß die Grenzen der geschwinden oder langsamen Bewegung nicht überschreiten. Was zu geschwind ist, kann nicht deutlich vorgetragen werden, und was zu langsam ist, kann nicht gefaßt werden. Dies ist hauptsächlich von solchen Stücken zu verstehen, wo der Componist selbst das Tempo angiebt.

Wegen des langen Nachklanges der tiefen Töne müßen alle kurze Notengattungen in der Tiefe vermieden werden; in der Höhe aber sind sie von besserer Würkung, als lang aushaltende Töne. Der Gang des Basses verhält sich überhaupt gegen den Gang der höchsten Stimme, wie der Gang eines ernsthaften Mannes neben den eines jungen Frauenzimmers. Wo diese zwey oder drey Schritte thut, thut jener nur einen, und beyde kommen gleich weit. Nicht als ob ein junges Frauenzimmer gar nicht langsam, und ein ernsthafter Mann gar nicht geschwind gehen könne, aber es ist nicht so natürlich. Die Stimmen von mittlerer Höhe und Tiefe können in Absicht der kürzeren oder längeren Notengattungen ihrer rhytmischen Schritte auf diese Art als Gänge von Knaben und erwachsenen Jünglingen angesehen werden.

Endlich muß der Tonsetzer nicht verabsäumen, die Bewegung seines Stücks so bald sie aus den oben angegebenen Kennzeichen nicht getroffen werden könnte, so genau als ihm möglich ist, zu bezeichnen. Er muß sich der Worte allegro assai, allegro moderato, poco allegro &c. bedienen, wo das Wort allegro die Bewegung zu geschwind, oder nicht geschwind genug bezeichnen würde; bey Stücken von langsamer Bewegung desgleichen. Die Worte, die sich auf die charakteristische Bewegung beziehen, als maestoso, scherzando, vivo, mesto &c. sind bey ausdrucksvollen Stücken oft von der größten Bezeichnung, und für den, der ein Stück gut vortragen will, nicht gleichgültig. Hasse ist so genau in der Bezeichnung seiner Bewegungen, daß er oft lange Beschreibungen macht, wie

das

das Stück vorgetragen werden soll, als Andantino grazioso, ma non patetico, non languente; Allegretto vivo, e con spirito, oder allegretto vivo, che arrivi quasi all' allegro intiero; Un poco lento, e maestoso, ma che non languisca, e abbia il dovuto suo moto.

II. Von dem Tackte.

Wenn man sich einen Gesang vorstellt, in dem alle Töne mit gleicher Stärke, oder mit einerley Nachdruck angegeben würden und auch durchaus von einerley Länge oder Dauer wären, wie wenn z. B. der Gesang aus lauter ganzen Tacktnoten bestünde, so würde er einem gleichförmig fließenden Strom gleichen. Das, was dabey einen Gesang von dem andern unterscheidete, wäre die schnellere oder langsamere Strömung; der eine würde einem rauschenden Strom, der andere einem sanft etwas schneller oder langsam fließenden Fluß, und ein dritter einem sanft rieselnden Bach gleichen. Denkt man noch zu einem solchen Gesange eine mehr oder weniger volle, eine mehr oder minder consonirende Harmonie hinzu, so hat man alles was einen von dem andern unterscheiden könnte.

Die ganze Kraft, oder der Ausdruck eines solchen Gesanges würde blos in dem sanften und leichten, oder in dem lebhaften und stark ströhmenden bestehen, er würde dienen uns einzuschläfern oder munter zu machen. Soll er der Rede ähnlich und zum Ausdruck mancherley Regungen und Empfindungen geschickt werden, so müßen einzele Töne zu bedeutenden Wörtern, und mehrere Wörter zu verständlichen Sätzen gemacht werden. Diese Verwandlung eines blossen Stroms von Tönen in einen der Rede ähnlichen Gesang geschieht eines Theiles durch Accente, die auf einige Töne gelegt werrden, theils durch die Verschiedenheit der Länge und Kürze der Töne. Es hat damit gerade die Beschaffenheit, wie mit der gemeinen Rede, darinn wir blos vermittelst der Accente und der Länge und Kürze der Sylben, Wörter und Sätze unterscheiden.

In der genauen Einförmigkeit der Accente, die auf einige Töne gelegt werden, und der völlig regelmäßigen Vertheilung der langen und kurzen Sylben, bestehet eigentlich der Tackt. Wenn nemlich eben dieselben schwereren oder leichteren Accente in gleichen Zeiten wiederkommen, so erhält der Gesang dadurch ein Metrum oder einen Tackt. Würden diese Accente nicht regelmäßig vertheilet, so daß keine genaue periodische Wiederkunft darin wäre, so gliche der Gesang nur der gemeinen prosaischen Rede; durch diese periodische Wiederkunft aber gleichet sie der gebundenen Rede, die ihr genaues Metrum hat.

Man kann sich die Sache auch noch unter dem Bild einer blossen Bewegung vorstellen. Der unaccentuirte blos strömende Gesang gleichet einer durchaus steten Bewegung, wie die ist, durch welche ein Körper durch die Luft fällt, oder geworfen wird; der accentuirte Gesang aber hat Aehnlichkeit mit einer in Schritte abgetheilten Bewegung, oder des Ganges. Wie nun der Gang, noch außer dem langsamen und geschwinden, noch durch die Art der Schritte seinen bestimmten Charakter bekommt, so geschieht es auf eine ganz ähnliche Weise, daß auch der Gesang seinen Charakter und Ausdruck erhält.

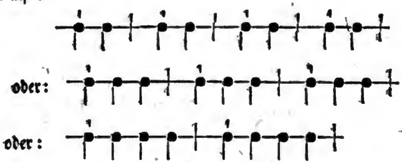
Ein regelmäßiger Gang geschiehet durch gleich lange Schritte, deren jeder einen Tackt des Gesanges vorstellt. Die Schritte aber können aus mehr oder weniger kleinen Rückungen, oder Zeiten bestehen, und in diesen Rückungen oder Zeiten die alle von gleicher Dauer sind, können wieder kleinere Abtheilungen oder Glieder statt haben; auch können sie durch andere Modificationen, durch Grade des schweren und leichten, des fließenden, oder hüpfenden u. s. f. verschieden seyn. Wenn nun in Schritten und kleinen Rückungen eine genaue Gleichförmigkeit beobachtet wird, so entstehet daraus der metrische Gang, den wir Tanz nennen, und dieser hat eine genaue Aehnlichkeit mit dem tacktmäßigen Gesang. Auf eben die Art nun, wie der Tanz durch blosse Bewegung mancherley Empfindungen ausdrücket oder schildert, so thut es auch der Gesang durch blosse Töne.

Wer dieses genau überlegt, wird leicht begreifen, wie sehr der Charakter einer Melodie von der Bewegung und dem Tackt abhängt. Die deutlichsten Proben davon kann man an den verschiedenen Tanzmelodien haben. Doch ist es nicht möglich, genau bestimmte Regeln zu geben, die für jede Art der Empfindung die schicklichste Bewegung und den schicklichsten Tackt bestimmen würden. Das meiste kommt auf ein feines und richtiges Gefühl an. Alles was außer dem, was ich bereits über die Bewegung erinnert habe, einen Componisten über diese Materie kann gesagt werden, kommt auf folgende Hauptpunkte an. 1) Daß ihm alle bis itzt erfundene und gebräuchliche Arten des Tacktes, jeder nach seiner wahren Beschaffenheit und nach seinem genauen Vortrag, beschrieben werden. 2) Daß man, so genau es angeht, den Geist oder den Charakter jeder Tacktart, bestimme. 3) Daß man endlich für die Fälle, da die Melodie über einen gegebenen Text zu verfertigen ist, Anweisung gebe, wie die beste, oder wenigstens eine schickliche Art des Tackts dazu zu wählen sey. Diese drey Punkte werde ich hier abzuhandeln haben.

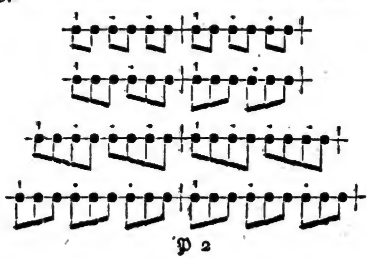
1) Wenn man eine Folge von gleichen Schlägen, die in gleichem Zeitraum nach einander wiederholet werden, vernimmt, z. B.



so lehrt die Erfahrung, daß wir in unsern Gedanken alsobald eine tacktmäßige Eintheilung dieser Schläge machen, indem wir sie in Glieder ordnen, die eine gleiche Anzahl Schläge in sich fassen, und zwar so, daß wir auf den ersten Schlag eines jeden Gliedes einen Accent legen, oder ihn stärker als die übrigen Schläge zu vernehmen glauben. Diese Eintheilung kann auf dreyerley Art geschehen, entweder also:



nemlich, wir theilen die Schläge in Glieder von zwey, oder drey, oder vier Schlägen ein. Auf keine andere Eintheilung fallen wir natürlicherweise nicht. Niemand kann ohne ermüdende Anstrengung Glieder von fünf, noch weniger von sieben gleichen Schlägen nacheinander wiederholen: Eher noch von sechs, wenn nemlich die Schläge etwas geschwind auf einander folgen; doch wird man bemerken, daß man Glieder von sechs und mehrern gleichen Schlägen, nicht wol fassen kann, ohne sich eine Untereintheilung zu denken, wodurch sie den obenangezeigten Gliedern von zwey, drey und vier Schlägen wieder ähnlich werden. Z. B.



u. a. m.

Hier sind vielerley Schläge in ein Glied gebracht, die oben stehenden Punkte aber zeigen die Hauptschläge an, denen die übrigen untergeordnet sind, weil sie nicht so deutlich als jene gefühlet werden, dadurch werden diese Glieder den oben angezeigten wieder ähnlich, oder vielmehr es sind die nemlichen. Bey geschwinden Schlägen können noch weit mehrere auf einen Hauptschlag gerechnet werden; die Ordnung der Glieder aber ist immer dieselbe.

Die Anwendung hievon ist leicht zu machen. Statt dem Worte Schlag setze man Zeit, statt Glied **Tackt**, so hat man einen Begrif von dem, was der Tackt, und wie vielerley er ist. Der Takt besteht entweder aus zwey, oder drey, oder vier gleichen Zeiten, außer diesen ist keine andere Gattung des Taktes natürlich.

Um diese Tacktarten zu bezeichnen, würden dem Anscheine nach nur drey Tacktzeichen erfodert, nemlich eines, das den Tackt von zwey, ein anderes, das den von drey, und ein drittes, das den von vier Zeiten bezeichnete. Aus dem aber, was wir schon in der vorhergehenden Abtheilung dieses Abschnitts von dem Tempo giusto und der natürlichen Bewegung der längeren oder kürzeren Notengattungen angemerkt haben, wird begreiflich, daß z. B. ein Tackt von zwey Viertel- und ein anderer von zwey Zweyviertelnoten, imgleichen ein Takt von drey Viertel, und ein anderer von drey Achtel, ob sie gleich von gleichen Zeiten sind, eine veränderte Bewegung angeben. Hiezu kömmt noch, daß längere Notengattungen allezeit schwerer und nachdrücklicher vorgetragen werden, als kürzere, daß folglich ein Stück, das schwer und nachdrücklich vorgetragen werden soll, nur in langen Notengattungen, und ein anderes, das leicht und tändelnd vorgetragen werden soll, nur in kurzen Notengattungen gesetzt werden kann.

Hieraus erhellet die Nothwendigkeit der verschiedenen Tacktarten von gleichen Zeiten, die wir nun näher betrachten wollen. Man theilet die Taktarten überhaupt in die gerade und ungerade ein; gerade sind die von zwey und vier Zeiten, ungerade sind die von drey Zeiten, die auch Tripeltackte genennet werden. Ferner unterscheidet man einfache Tacktarten von den zusammengesetzten: Einfache sind von der Beschaffenheit, das jeder Tackt nur einen Fuß ausmacht, der in der Mitte nicht getheilet werden kann; Zusammengesezte Tacktarten hingegen können, da sie aus zwey einfachen zusammengesezt sind, in der Mitte

eines

eines jeden Tactes getheilet werden, wie hernach mit mehrerem gezeiget werden soll.

Ehe wir nun die Taktarten nach der Reihe anzeigen, müßen wir noch anmerken, daß so leicht es ist, Tacktarten von drey Zeiten zu fühlen, eben so leicht ist es auch, jede Zeit einer Tacktart in drey Theile zu theilen, oder zu tripliren, wie solches schon aus den Triolen erhellet. Daraus entstehen noch Tacktarten von triplirten Zeiten, wo drey Schläge auf eine Zeit fallen, und die wir nun zugleich mit den Taktarten, aus welchen sie entstehen, anzeigen und über ihre wahre Beschaffenheit, ihre Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit, und über ihren genauen Vortrag das Nöthige anmerken wollen.

Einfache gerade Tacktarten von zwey Zeiten.

1) Der $\frac{2}{1}$ Tackt oder ⦶: triplirt der $\frac{6}{2}$ Tackt.
2) Der $\frac{2}{2}$ Tackt oder ¢: — — der $\frac{6}{4}$ Tackt.
3) Der $\frac{2}{4}$ Tackt: — — der $\frac{6}{8}$ Tackt.
4) Der $\frac{2}{8}$ Tackt: — — der $\frac{6}{16}$ Tackt.

Einfache gerade Tacktarten von vier Zeiten.

1) Der $\frac{4}{2}$ Tackt oder O: triplirt der $\frac{12}{4}$ Tackt.
2) Der $\frac{4}{4}$ Tackt oder C: — — der $\frac{12}{8}$ Tackt.
3) Der $\frac{4}{8}$ Tackt: — — der $\frac{12}{16}$ Tackt.

Einfache ungerade Tacktarten von drey Zeiten.

1) Der $\frac{3}{1}$ Tackt oder 3: triplirt der $\frac{9}{2}$ Tackt.
2) Der $\frac{3}{2}$ Tackt: — — der $\frac{9}{4}$ Tackt.
3) Der $\frac{3}{4}$ Tackt: — — der $\frac{9}{8}$ Tackt.
4) Der $\frac{3}{8}$ Tackt: — — der $\frac{9}{16}$ Tackt.
5) Der $\frac{3}{16}$ Tackt — — der $\frac{9}{32}$ Tackt.

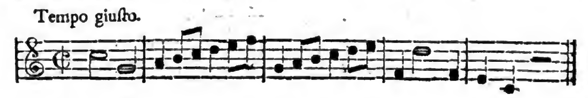
Anmerkungen über die einfachen geraden Tacktarten von zwey Zeiten.

1) Der Zweyeinteltackt, der von einigen auch der grosse Allabrevetackt genennet wird, besteht aus zwey ganzen Tacknoten oder Semibreven, ist aber mit Recht, so wie der aus ihm entstehende Sechszweyteltackt von zwey triplirten Zeiten, wegen der Verwirrung, die die Pausen in diesen Tacktarten verursachen, indem dieselbe Pause bald einen halben, bald einen ganzen Tackt gilt, von keinem Gebrauch mehr. Man bedient sich statt ihrer besser des Zweyzweytel und des Sechsvierteltackts mit dem Beywort Grave, um den nachdrücklichen und schweren Vortrag, den jene Tacktarten verlangen, zu bezeichnen. Von dem alten Bach ist mir nur ein Credo in dem grossen Allabrevetackt von zwey Semibreven bekannt, welches er aber mit ₵ bezeichnet hat, anzuzeigen, daß die Pausen die Geltung wie in dem ordinairen Allabretackt behalten. Telemann aber hat sogar in dem $\frac{6}{1}$ und andern dem ähnlichen Tacktarten Kirchenstücke gesetzt; man sieht leicht ein, daß das blosse Grillen sind.

2) Der Zweyzweytel oder besser der Allabrevetackt, der durchgängig mit ₵, oder auch mit 2 bezeichnet wird, ist in Kirchenstücken, Fugen und ausgearbeiteten Chören von dem vielfältigsten Gebrauch. Von dieser Tacktart ist anzumerken, daß sie sehr schwer und nachdrücklich, doch noch einmal so geschwind, als ihre Notengattungen anzeigen, vorgetragen wird, es sey denn, daß die Bewegung durch die Beywörter grave, adagio &c. langsamer verlangt wird. Eben so verhält es sich mit den aus ihr entstehenden Sechsvierteltackt von zwey triplirten Zeiten, doch ist das Tempo giusto dieser Tacktart etwas gemäßigter. Beyde Tacktarten vertragen keine kürzere Notengattungen, als Achtel.

3) Der Zweyvierteltackt hat die Bewegung des Allabrevetackts, wird aber weit leichter vorgetragen. Der Unterschied des Vortrags in beyden Tacktarten ist zu fühlbar, als daß man glauben sollte, es sey einerley, ob ein Stück in ₵, oder in $\frac{2}{4}$ gesetzt sey. Man sehe z. B. folgenden melodischen Satz in beyden Tacktarten.

Tempo giusto.



Tempo giusto.



Wenn dieser Satz richtig vorgetragen wird, so wird jedermann bemerken, daß er in dem Allabrevetackt weit ernsthafter und nachdrücklicher ist, als in dem Zweyvierteltackt, wo er beynahe ins Tändelnde fällt. Hierinn liegt das Unterscheidende der Taktarten von gleichen Zeiten, wie schon oben angemerkt worden.

So wol der Zweyviertel- als der aus ihm entstehende Sechsachteltackt sind in Cammer- und Theatralstücken von dem vielfältigsten Gebrauch. In der ihnen natürlichen Bewegung sind Sechszehntel und einige wenige auf einander folgende Zweyunddreyßigtheile ihre kürzeste Notengattungen. Wird die Bewegung aber durch die Beywörter andante, largo, allegro &c. abgeändert, so können deren mehrere oder gar keine nach Masgebung der Langsamkeit oder Geschwindigkeit derselben, darin angebracht werden.

4) Der Zweyachteltackt würde wegen der Geschwindigkeit seiner Bewegung und der gar zu grossen Leichtigkeit seines Vortrags nur zu kurzen lustigen Tanzstücken schicklich seyn, er ist aber nicht im Gebrauch, und wir hätten ihn nicht angeführt, wenn nicht der aus ihm entstehende Sechsechszehnteltackt hätte angeführt werden müßen, in welchem viele Stücke vorhanden sind, und der sich durch die Flüchtigkeit seiner Bewegung und die Leichtigkeit seines Vortrags sehr von dem $\frac{6}{8}$ Tackt unterscheidet. J. S. Bach und Couperin (7) haben nicht ohne Ursache einige ihrer Stücke in den $\frac{6}{16}$ Tackt gesetzt. Wem ist die Bachische Fuge unbekannt?



Man versetze dieses Thema in $\frac{6}{8}$ also:

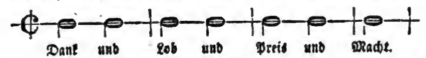


so

(7) Ehemaliger Hoforganist in Paris. Er hat unter dem Titel Pieces de Clavecin viele in Kupfer gestochene Werke herausgegeben, die von allen Seiten betrachtet, Muster guter Clavierstücke sind.

sogleich ist die Bewegung nicht mehr dieselbe, der Gang ist weit schwerfälliger, die Töne, zumal die durchgehenden, erhalten ein zu schweres Gewicht, kurz, der Ausdruck des ganzen Stücks leidet, und ist gar nicht mehr der, den Bach darin gelegt hat. Soll diese Fuge auf dem Clavier richtig vorgetragen werden, so müßen die Töne in einer flüchtigen Bewegung leicht, und ohne den geringsten Druck angeschlagen werden; dies ist es, was der $\frac{2}{16}$ Tackt bezeichnet. Auf der Violine werden die Stücke in dieser, und anderer ihr ähnlichen leichten Tacktarten, nur mit der Spitze des Bogens vorgetragen, dahingegen bey den schwereren Taktarten schon ein längerer Strich und mehr Druck des Bogens verlangt wird. Daß man heut zu Tage diese und mehrere Tacktarten, die wir noch anzeigen werden, für überflüßig und entbehrlich hält, zeigt entweder an, daß der gute und richtige Vortrag verloren gegangen, oder daß ein Theil des Ausdrucks, der nur in diesen Tacktarten leicht zu erhalten ist, uns gänzlich unbekannt ist. Beydes gereicht der Kunst, die doch zu unserer Zeit auf den höchsten Gipfel gestiegen seyn soll, wenig zur Ehre.

Von diesen Tacktarten von zwey Zeiten ist nun hauptsächlich anzumerken, daß jeder Tackt einen Fuß von zwey Theilen ausmacht, deren erster lang und der zweyte kurz ist, daß folglich jede Hauptnote eines melodischen Satzes auf die erste Zeit des Tackts, oder wie man sagt, auf den Niederschlag fallen müße. Um den angehenden Tonsetzer dieses deutlich zu machen, wollen wir die Worte: **Dank und Lob und Preis und Macht** musicalisch tacktmäßig eintheilen. Natürlicherweise können sie nicht anders als folgendergestalt eingetheilt werden:



und es würde höchstunförmlich und wiedernatürlich seyn, wenn man die Hauptworte dieses Beyspiels auf die kurze Zeit des Tacktes legen wollte, also:

Dank und Lob und Preis und Macht.

Gleiche Bewandniß hat es mit dem Gesang ohne Worte. Alle Haupttöne müssen auf den Niederschlag fallen, weil die erste Zeit des Tacktes das größte Gewicht hat und lang ist. Haupttöne nenn ich hier solche, bey denen auch der rohe Bauer, wenn er das Gefühl des Tacktes äußert, mit dem Kopfe nickt, oder mit dem Fusse stampft. Daher ist dem noch unerfahrnen Tonsetzer zu rathen, die Melodie, die er in Gedanken hat und niederschreiben will, vorher zu

singen

singen oder zu spielen, und dazu mit der Hand oder dem Fuß den Tackt zu schlagen; er wird alsdenn, wenn anders die Melodie Tackt hat, die Haupttöne, die auf den Niederschlag fallen, nicht verfehlen, und z. B. folgenden Gedanken:



nicht also niederschreiben, daß das Tacktgewicht der ersten Zeit auf die zweyte gelegt werde, wie hier:



Dies ist der gröbste Fehler, der nur begangen werden kann, ob ihn gleich Componisten begangen haben und noch begehen, denen man, da sie so viel geschrieben haben, wenigstens das Gefühl des Tacktgewichts hätte zuschreiben sollen. Mir ist unter andern von einem gewissen Perez, der doch viele Opern geschrieben hat, eine lange Arie im Allabrevetackt bekannt, die mit den Worten anfängt: Invano il tuo furore &c. wo kurz nach dem Anfang der Singestimme ein Fehler gegen den Rhythmus vorgeht, wodurch der ganze übrige Theil der Arie um die Helfte eines Tackts verrückt ist. Es ist unglaublich, wie schwer es ist, ein so verworren niedergeschriebenes Stück vorzutragen oder zu accompagniren.

In Ansehung der kurzen oder langen Tacktzeit ist noch anzumerken, daß keine zufällige Dissonanz auf einer kurzen Zeit angebracht werden kann, sondern sie muß auf der langen Zeit vorbereitet, und auf der kurzen aufgelöset werden. Z. B.



Die kurze Zeit darf in diesen Tacktarten nicht durchgehend behandelt werden, sondern sie muß so wie die lange Zeit eine anschlagende Grundharmonie fühlen lassen.

Die Schlußnote muß allezeit auf den Niederschlag des Tackts fallen. Trift dieses nicht zu, so ist es ein Zeichen, daß irgendwo ein halber Takt in der Melodie zu viel oder zu wenig ist. Der Schlußton in der Musick ist allemal lang; es ist daher ein Fehler des Poeten, wenn er dem Tonsetzer Verse giebt, deren letzter sich weiblich, d. i. mit einer kurzen Sylbe endiget.

Anmerkungen über die einfachen geraden Tacktarten von vier Zeiten.

1) Der **Vierzweiteltackt** oder O ist so wie der $\frac{2}{1}$ Tackt nicht mehr im Gebrauch, und wegen der Unordnung, die die Pausen in dieser Tacktart verursachen, auch verwerflich, desgleichen auch der aus ihm entstehende Zwölfvierteltackt von vier triplirten Zeiten. Sie sind hier nur angeführet worden, weil man noch hin und wieder alte Stücke in diesen Tacktarten ansichtig wird. Man bedient sich statt ihrer besser des Vierviertel- und des Zwölfachteltackts mit dem Beywort Grave, um die schwere Bewegung und den nachdrücklichen Vortrag, der jenen Tacktarten zukömmt, zu bezeichnen. Junge Tonsetzer müßen sich nicht irre machen lassen, wenn sie Kirchenstücke im Allabrevetackt ansichtig werden, wo vier Zweyviertelnoten zwischen zween Tacktstrichen zusammengebracht sind, und daraus schließen, daß es der $\frac{4}{2}$ Tackt sey. Dieses geschieht blos aus Bequemlichkeit des Tonsetzers um die vielen Tacktstriche und Bindungen zu vermeiden, und steht ihm ebenfalls frey. Dadurch wird aber das Wesen des ¢ Tacktes nicht verändert, der immer von zwey zu zwey halben Tacknoten sein gleiches Tacktgewicht behält, und den Niederschlag und Aufschlag des Tacktschlagens bestimmt, auch wenn vier, sechs und mehrere Tackte ohne Tacktstrich zusammengesetzt werden, wie unter andern Händel in seinen Oratoriis oft gethan hat. Auch verursacht dieses keine Unordnung in den Pausen, deren Geltung in solchen Fällen immer die nemliche bleibt.

2 3) Der **Viervierteltackt**, der durch C bezeichnet wird, ist zweyerley. Er wird entweder statt des ebenangeführten $\frac{4}{2}$ Tackts, mit dem Beywort grave gebraucht, und wird alsdenn der grosse Viervierteltackt genennet, oder er ist der sogenannte gemeine gerade Tackt, der auch der kleine Viervierteltackt genennet wird.

Der

Der grosse Viervierteltackt ist von äußerst schwerer Bewegung und Vortrag, und wegen seines Nachdrucks vorzüglich zu grossen Kirchenstücken, Chören und Fugen geschickt. Achtel und einige wenige auf einander folgende Sechszehntel sind seine geschwindesten Noten. Um ihn von dem kleinen Vierviertel-tackt zu unterscheiden, sollte man ihn statt C, mit $\frac{4}{2}$ bezeichnen. Beyde Tacktarten haben sonst nichts als ihr Zeichen mit einander gemein.

Der kleine Viervierteltackt hat eine lebhaftere Bewegung, und ist von weit leichterem Vortrag. Er verträgt bis auf die Sechszehntel alle Notengattungen, und ist in allen Schreibarten von dem vielfältigsten Gebrauch.

Mit dem aus dem Vierviertel-entstehenden Zwölfachteltackt von triplirten Zeiten hat es die nemliche Bewandniß. Einige ältere Componisten, die über die Art des Vortrags ihrer Ausarbeitungen sehr delicat waren, haben oft Stücke im $\frac{12}{8}$ Tackt, die aus lauter Sechszehntel bestanden, mit $\frac{24}{16}$ bezeichnet, anzudeuten, daß die Sechszehntel leicht und flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollten. Den heutigen Componisten und Practikern scheinen diese Subtilitäten so wenig bekannt zu seyn, daß sie vielmehr glauben, dergleichen Tacktbezeichnung sey blos eine Grille der Alten gewesen.

3) Der Vierachteltackt ist von den Tacktarten von vier Zeiten der leichteste im Vortrag und in der Bewegung. Er unterscheidet sich von dem $\frac{2}{4}$ Tackt durch das Gewicht seiner Zeiten, die alle gleich schwer sind, statt daß im $\frac{2}{4}$ Tackt die erste und dritte Zeit das Tacktgewicht fühlen lassen, z. B.



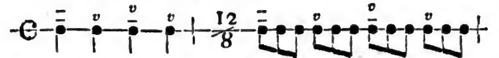
und ist daher von etwas langsamerer Bewegung, als der $\frac{2}{4}$ Tackt. Doch sind beyde Tacktarten wegen der Lebhaftigkeit ihrer Bewegung, in welcher das Tacktgewicht der Zeiten sich nicht so merklich fühlen läßt, nicht so sehr von einander unterschieden als der Vierviertel-von dem Allabrevetackt. Auch wird von den heutigen Componisten kein Stück mehr mit $\frac{4}{8}$, sondern statt dessen allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet.

Der aus dem $\frac{4}{8}$ entstehende Zwölfsechszehnteltackt von triplirten Zeiten, ist, ob er gleich hintangesetzt, und statt seiner alles in $\frac{12}{8}$ Tackt gesetzt wird, doch von diesem wegen der größern Leichtigkeit seines Vortrags weit unterschieden. Der alte Bach hat gewiß nicht ohne Ursache die Fuge A in dem $\frac{12}{8}$, und die andere B in dem $\frac{12}{16}$ Tackt gesetzt.



Jedermann wird in diesen Beyspielen den Unterschied beyder Tacktarten leicht fühlen. Die bey A bezeichnet eine langsamere Bewegung und einen nachdrücklichern Vortrag, auch können in dieser Tacktart viele Sechszehntel angebracht werden; in der bey B hingegen können keine kürzere Notengattungen angebracht werden, und die Sechszehntel werden flüchtig und rund, ohne allen Druck, vorgetragen. Händel, Bach und Couperin haben viele Stücke in dem $\frac{12}{16}$ Tackt gesetzt.

In den Tacktarten von vier Zeiten ist die erste und dritte Zeit lang, die zweyte und vierte Zeit aber kurz. Erstere werden auch die guten, und letztere die schlechten Zeiten genennet. Von den langen Zeiten ist die erstere wiederum von größeren Gewicht, als die dritte, wie aus folgender Vorstellung zu sehen ist, – bedeutet lang, und *v* bedeutet kurz:

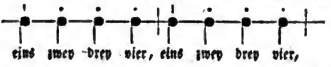


Daher müßen die Haupttöne des Gesanges allezeit auf die erste Zeit fallen, die übrigen Töne erhalten denn nach Beschaffenheit der innern Länge und Kürze der übrigen Zeiten mehr oder weniger Gewicht. Die Schlußnote fällt in diesen Tacktarten allezeit auf die erste Zeit, und muß vier Zeiten durchdauren, außer bey solchen Stücken, deren Rhythmus im Auftackt anfängt, denn da wird der Schluß nur so lange gefühlt, als bis nach ihm ein neuer Rhythmus anfangen kann. Z. B.



Bey dem ersten Beyspiel läßt die Schlußnote sich nicht abkürzen, oder wenn sie des Vortrags wegen nur kurz angegeben werden soll, so kann wenigstens kein neuer Satz angefangen werden, als bis die vier Zeiten des letzten Tackts vorüber sind. Dieses gilt nicht allein von der letzten Note eines Stücks, sondern von allen Schlußnoten einer musicalischen Periode. Bey dem zweyten Beyspiel wird sie wegen des rhythmischen Anfangs im Auftackt nur drey Zeiten, und bey dem dritten Beyspiel nur zwey Zeiten lang gefühlt. Hierauf hat der junge Tonsetzer wol zu merken, damit er sich ein richtiges Tacktgefühl erwerbe, und richtig schreiben lerne. Es ist dem Zuhörer sehr unangenehm, eine neue Periode anfangen zu hören, wenn die vorhergehende noch nicht geendiget ist, und noch beschwerlicher für denjenigen, der ein solches Stück vorträgt, zumal wenn durch ein solches Versehen die Accente des Gesanges auf die unrechte Zeit des Tackts fallen.

Anfängern wird es insgemein schwer, den Unterschied der Tacktarten von vier Zeiten von denen von zwey Zeiten deutlich zu empfinden, und sie setzen oft das, wozu sie einen Tackt von vier Zeiten hätten wählen sollen, in eine Tacktart von zwey Zeiten, und umgekehrt. Diesen Irrthum auszuweichen, müßen sie bey Verfertigung eines Gesanges in der geraden Tacktart genau darauf Acht geben, ob sie dazu vier gleiche Schläge also zählen können, daß zwischen dem zweyten und dritten Schlag kein Absatz, kein Comma, gefühlet wird, z. B.



In diesem Fall ist die Tacktart allezeit von vier Zeiten. In dem entgegengesetzten Fall aber, wenn nemlich zwischen dem zweyten und dritten Schlag ein deutlicher Absatz, der die Würkung eines Comma in der Rede hat, gefühlet wird, also daß der erste und dritte Schlag von gleichem Gewichte sind, wie hier:



alsdenn ist die Tacktart des Stücks von zwey Zeiten. Daher, wenn das obige Beyspiel also geschrieben würde:



wäre es gänzlich wieder die in der Melodie liegenden Tacktart gesetzt. Diese Schreibart würde hier eben das bewürken, was übelangebrachte Commata in der Rede bewürken würden, die unzertrennbare kleine Redesätze durch einen unförmlichen Absatz trennen und in zwey Sätze theilen würden. Zwar kann diese nemliche Melodie, wenn Bewegung und Vortrag lebhafter und leichter verlangt wird, sehr gut in dem $\frac{2}{4}$ Tackt geschrieben werden, aber also:



Die Abtheilung des Gesanges in seine Tackte ist hier so richtig, wie oben in dem C Tackt. Eigentlich aber wird hier der $\frac{4}{4}$ Tackt gefühlet, der, wie schon oben angemerkt worden, in der heutigen Musick allezeit mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet wird.

Anmerkungen über die ungeraden Tacktarten von drey Zeiten.

1) Der Dreyeinteltackt der aus drey ganzen Tacknoten entsteht, ist mit dem aus ihm entstehenden Neunzweyteltackt von drey triplirten Zeiten, von gar keinem Nutzen. Der schwere und nachdrückliche Vortrag, den beyde Tacktarten bezeichnen würden, wird durch die zwey folgenden Tacktarten erhalten, zumal wenn man ihnen noch das Beywort grave zufügt, und das Auge wird durch die vielen grossen Noten und Pausen, die in jenen Tacktarten nur Dunkelheit und Verwirrung verursachen, nicht ermüdet.

2) Der Dreyzweyteltackt ist wegen des schweren und langsamen Vortrags, den seine Notengattungen bezeichnen, zumal in Kirchenstücken, von dem vielfältigsten Gebrauch. In diesem Styl sind Viertel, höchstens Achtel, seine geschwindesten Notengattungen. Im Cammerstyl können auch wol Sechszehntel in dem $\frac{3}{2}$ Tackt angebracht werden, ja Hr. C. P. E. Bach hat sogar eine Sinfonie in dieser Tacktart mit vielen nach einander folgenden Zweyunddreyßigtheilen angefangen. Bey solchen Notengattungen müßen die drey Zeiten dieser Tacktart in den übrigen Stimmen aufs deutlichste marquirt werden, ohnedem bleibt der Gesang für den Zuhörer dunkel und unverständlich.

Obgleich der $\frac{3}{2}$ mit dem $\frac{6}{4}$ Tackt wegen des verschiedenen Gewichts ihrer Zeiten keine weitere Aehnlichkeit hat, als daß beyde Tacktarten sechs Viertelnoten in sich enthalten, so ist doch als etwas besonderes anzumerken, daß alte gute Componisten die Courante, die insgemein in dem $\frac{3}{2}$ Tackt gesetzt wird, so behandelt haben, daß beyde Tacktarten in derselben oft durcheinander gemischt worden. Man sehe z. B. den ersten Theil einer Courante fürs Clavier von Couperin.



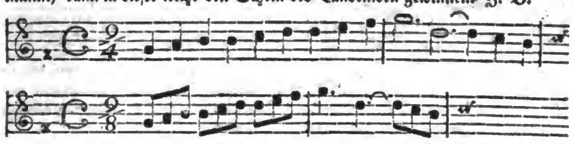


Der zweyte, sechste und die Baßmelodie des siebenten Tacktes dieser Courante sind in dem $\frac{3}{2}$ Tackt, die übrigen Tackte aber in dem $\frac{6}{4}$ Tackt gesetzt. In J. S. Bachs Werke findet man eine Menge auf eben diese Art behandelter Couranten.

Der aus dem $\frac{3}{4}$ entstehende Neunvierteltackt von drey triplirten Zeiten kömmt zwar selten vor, weil man statt seiner sich des $\frac{9}{8}$ Tackts bedienet. Man begreift aber leicht, daß beyde Tacktarten in Ansehung des Vortrags und der Bewegung, die sie bezeichnen, sehr von einander unterschieden sind. Im Kirchenstyl, wo überhaupt ein schwerer und nachdrücklicher Vortrag mit einer gesetzten

und

und langsamen Bewegung verbunden ist, ist der $\frac{9}{4}$ dem $\frac{9}{8}$ Takt weit vorzuziehen, denn der nemliche Gesang, der in jenen Taktart einen ernsthaften Ausdruck annimmt, kann in dieser leicht den Schein des Tändelnden gewinnen. Z. B.



3) Der **Dreyvierteltakt** ist wegen des leichteren Vortrags in der Kirchenschreibart nicht so gewöhnlich als der $\frac{3}{2}$, dahingegen in der Cammer- und theatralischen Schreibart von dem vielfältigsten Gebrauch.

Seine natürliche Bewegung ist die einer Menuet, und er verträgt in dieser Bewegung nicht wohl viele nach einander folgende Sechszehntheil, noch weniger Zwey und Dreyßigtheile. Da er aber vermittelst der Beywörter adagio, allegro &c. alle Grade der Bewegung annimmt, so können nach Maaßgebung der Geschwindigkeit oder Langsamkeit derselben alle Notengattungen, die in diese Taktart passen, darin angebracht werden.

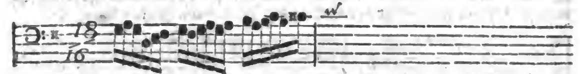
Der aus dem $\frac{3}{4}$ entstehende **Neunachteltakt** von drey triplirten Zeiten hat die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes, doch werden die Achtel leichter als in $\frac{3}{4}$ vorgetragen.

Man irret sich, wenn man diese Taktart für einen $\frac{3}{4}$ Takt hält, dessen Zeiten aus Triolen bestehen: wer nur einigermaaßen den Vortrag in seiner Gewalt hat, weiß, daß Triolen in dem $\frac{3}{4}$ Takt anders vorgetragen werden, als Achtel in dem $\frac{9}{8}$ Takt. Jene werden ganz leicht und ohne den geringsten Druck auf der letzten Note, diese hingegen schwerer und mit etwas Gewicht auf der letzten Note vorgetragen. Jene vertragen gar nicht oder doch selten eine anschlagende Harmonie auf der letzten Note, diese hingegen sehr oft. Jene vertragen keine Brechungen in Sechszehntel, diese aber ganz leicht. Wären beyde Taktarten nicht durch besondere Eigenschaften von einander unterschieden, so müsten alle Giquen im $\frac{6}{8}$ auch in den $\frac{2}{4}$ Takt versetzt werden können, der $\frac{12}{8}$ wäre ein C Takt, und der $\frac{6}{8}$ ein $\frac{2}{4}$ Takt; wie wiedersinnig dieses sey, kann jeder leicht selbst erfahren, der z. B. ein Gique in $\frac{12}{8}$ oder $\frac{6}{8}$ Takt in dem C oder $\frac{2}{4}$ Takt versetzt.

Der $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt hat den ältern Componisten zu einem Achtzehnsechszehnteltakt von drey siplirten Zeiten Gelegenheit gegeben, wenn sie anzeigen

wollten,

wollten, daß das Stück leicht, flüchtig und ohne den geringsten Druck auf der ersten Note jeder Zeit vorgetragen werden sollte. Z. B.

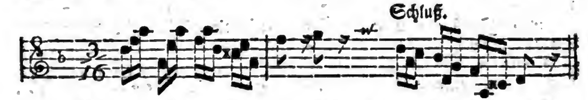


Da aber dergleichen Feinheiten des Vortrags so verloren gegangen, daß so gar viele, die doch Virtuosen heissen, sechs zusammengezogene Sechszehntel wie zwey zusammengesetzte Triolen vortragen, so gehört der $\frac{18}{16}$ Takt unter die verlorenen und heut zu Tage sehr entbehrlichen Taktarten.

4) Der Dreyachteltakt hat die lebhafte Bewegung des Passepieds; er wird leicht, aber nicht ganz tändelnd vorgetragen, und ist in der Cammer- und theatralischen Musik von grossem Gebrauch.

Der aus dem $\frac{3}{8}$ entstehende Neunsechszehnteltakt von drey triplirten Zeiten ist von den ältern Componisten zu giquenartigen Stücken, die äusserst lebhaft und leicht vorgetragen werden sollten, vielfältig gebraucht worden; in der heutigen Music aber kömmt er nicht mehr vor; der $\frac{9}{8}$ Takt vertritt seine Stelle.

5) Der Dreysechszehnteltackt, der den wahren leichten Vortrag der flüchtigen Stücke und Tänze bezeichnet, die insgemein in $\frac{3}{8}$ gesetzt werden, wo wegen der grossen Geschwindigkeit jeder Takt nur eine Zeit fühlen läßt, ist wenig gebraucht worden. In Hendels Clavierfuiten findet sich eine Gique in dem $\frac{3}{16}$ Takt, die sich also anfängt:



Daß dies kein anderer als der $\frac{3}{16}$ Takt sey, obgleich in der Herausgabe von John Walsh statt $\frac{3}{16}$, $\frac{12}{8}$ vorgezeichnet ist, erhellet aus der Schlußnote, die auf dem Niederschlag fällt, und nur drey Sechszehntel durchdauert, welches in dem $\frac{12}{16}$ Takt gar nicht angeht, wohl aber in dem zusammengesetzten $\frac{6}{16}$ Takt, wie hernach, wenn wir die zusammengesetzten Tacktarten abhandeln werden, mit mehrerem gezeiget werden soll.

Der aus dem $\frac{3}{16}$ entstehende Neun zwey- und dreyßigtheiltakt von drey triplirten Zeiten ist von gar keinem Nutzen und auch niemals gebraucht worden.

Diese

Diese Tripeltaktarten kommen alle darin mit einander überein, daß man bey jeder drey Zeiten auf den Tackt fühlet, davon die erste allezeit lang, die dritte kurz ist. Die zweyte kann, nach Beschaffenheit des Stücks lang, oder kurz seyn. Nemlich in schweren Taktarten und ernsthaften Stücken wird sie gewöhnlich lang, wie in den Chaconnen und in vielen Sarabanden: in leichten Taktarten aber wird diese zweyte Zeit leicht. Diese doppelte Behandlung der zweyten Zeit im Tripeltakt wird durch folgende Beyspiele erläutert.



Im ersten Beyspiel fällt eine zufällige Dissonanz, die nur auf schwere Taktzeiten kommen kann, auf das zweyte Viertel: im zweyten fällt der Schluß auf dasselbe, folglich ist es hier ebenfalls lang: im dritten Beyspiel aber ist es leicht.

Was ich vorher in den Anmerkungen über die geraden Taktarten von der Behandlung derselben in Ansehung des verschiedenen Gewichts der Zeiten erinnert habe, läßt sich leicht auch auf die Tripeltakte anwenden. Vorhalte, oder zufällige Dissonanzen, Haupttöne und Schlüsse können nur auf lange Zeiten fallen. Indessen sind doch die Schlüsse auf der zweyten schweren Zeit des Tripeltaktes weniger gewöhnlich, als auf der ersten, oder dem Niederschlag. Viel englische und besonders schottische Tänze gehen von dieser Regel ab, und schliessen mit dem Auftackt, dadurch aber bekommen sie etwas sonderbares, das auch ein ungeübtes Ohr bemerket.

Wenn in dem $\frac{3}{4}$ Tackt Achtel und im $\frac{3}{8}$ Tackt Sechszehntel vorkommen, so ist das erste dieser Achtel, oder Sechszehntel lang.

Anmerkungen über die zusammengesetzten Tacktarten.

Es giebt so wohl in dem geraden Tackt von zwey Zeiten als in dem Tripeltackt Melodien, in denen offenbar ganze Tackte wechselsweise von schweren und leichtem Gewichte sind, so daß man einen ganzen Tackt nur wie eine Zeit fühlet. Wenn die Melodie so beschaffen ist, daß man den ganzen Tackt nur als eine einzige Zeit fühlet, so müssen nothwendig zwey Takte zusammen genommen werden, um nur einen auszumachen, dessen erster Theil lang, der andre kurz ist. Denn wenn dieses Zusammenziehen nicht geschähe, so würde man, wegen der nothwendigen Schwere des Niederschlages, eine Melodie von lauter schweren Schlägen bekommen, welches eben so wiedrig wäre, als eine Periode der Rede, die aus lauter einsylbigen Wörtern bestände, deren jedes einen Accent hätte.

 Daher

Daher entstunden also die zusammengesetzten Tacktarten, nemlich der zusammengesetzte $\frac{4}{4}$ aus zwey vereinigten Tackten von $\frac{2}{4}$, der zusammengesetzte $\frac{6}{8}$ aus zwey vereinigten Tackten von $\frac{3}{8}$, u. s. f.

Eigentlich geschiehet diese Zusammensetzung nur deswegen, daß die Spieler den wahren Vortrag treffen, und die zweyte Hälfte eines solchen Tacktes leichter, als die erste vortragen. Man kann diese Tacktarten, als z. B. den zusammengesetzten $\frac{4}{4}$ von dem einfachen gewöhnlichen $\frac{4}{4}$ Tackt dadurch leicht unterscheiden, daß die Schlüsse in jenen ganz natürlich auf den zweyten Theil des Tacktes fallen und nur die Hälfte des Tacktes durchdauren, welches in dem einfachen $\frac{4}{4}$ Tackt auf keinerley Weise angehen würde. Eben so kann in dem zusammengesetzten $\frac{6}{4}$ Tackt, der Schluß auf das vierte Viertel kommen, welches in dem einfachen $\frac{6}{4}$ Tackte nicht angehet.

Sonst sind die zusammengesetzten Tacktarten in Ansehung des schweren und leichten Vortrages und der Bewegung von den einfachen nicht verschieden. Nemlich der zusammengesetzte $\frac{4}{4}$, oder $\frac{6}{4}$ Tackt hat in Bewegung und Vortrag denselben Charackter, als der einfache $\frac{4}{4}$ oder $\frac{6}{4}$ Tackt.

Die brauchbaresten zusammengesetzten Tacktarten sind folgende.

1.	Der zusammengesetzte	$\frac{4}{4}$ Tackt aus zwey vereinigten	$\frac{2}{4}$	Tackten.
2.	, , ,	$\frac{12}{8}$, , ,	$\frac{6}{8}$	—
3.	, , , ,	$\frac{12}{16}$, , , , , ,	$\frac{6}{16}$	—
4.	, , , ,	$\frac{6}{4}$, , , ,	$\frac{3}{4}$	—
5.	, , ,	$\frac{6}{8}$, , , , ,	$\frac{3}{8}$	—
6.	, , , ,	$\frac{6}{16}$, , , ,	$\frac{3}{16}$	—

Mit diesen zusammengesetzten Tacktarten muß man die Stücke nicht verwechseln, in denen blos zu Vermeidung der vielen Tacktstriche, auf zwey Tackte nur ein solcher Strich fällt, die aber übrigens die Natur der einfachen Tacktarten völlig behalten. So sind die meisten Largo's in den Graunischen Opern geschrieben, die eigentlich in dem wahren $\frac{2}{4}$ Tackte sind, aber blos der Abkürzung halber immer auf $\frac{4}{4}$ einen Tackestrich haben.

Dieses mag nun zur Kenntniß der mechanischen Beschaffenheit aller gewöhnlichen Tacktarten hinlänglich seyn. Itzt habe ich nach der (S. 114.) gemachten Eintheilung

2) den Geist oder eigentlichen Charackter jeder dieser Tacktarten in Rücksicht auf die darin liegende Kraft zum Ausdruck der Empfindungen und Leidenschaften, zu betrachten.

Hiebey

Hiebey kommt es nicht so wohl auf die gerade, oder ungerade Anzahl der Tackt-zeiten, als auf die langsamere, oder geschwindere Bewegung, und auf den schweren, oder leichten Gang des Tacktes an. Einerley Tackt kann durch die Bewegung und übrige Behandlung zu entgegengesetzten Leidenschaften gebraucht werden, da aber dennoch jede Tacktart eine Behandlung hat, die sich vorzüglich für sie schicket und ihr am natürlichsten, oder wenn man will gewöhnlichsten ist, so hat sie auch in so fern einen eigenen Charackter, den man ihr freylich durch eine fremde, ungewöhnliche Behandlung nehmen kann.

Was ich also hier anzumerken habe, ist nur von der vorzüglichen Bequemlichkeit dieser oder jener Tacktart, einen gewissen Charackter anzunehmen, zu verstehen.

Ueberhaupt ist also anzumerken, daß von den Tacktarten, die gleich viel Zeiten haben, der, welcher grössere, oder längere Tacktheile hat, natürlicher Weise etwas ernsthafter ist, als der von kurzen Zeiten: so ist der $\frac{4}{2}$ Tackt weniger munter, als der $\frac{4}{4}$ Tackt; der $\frac{3}{2}$ Tackt schwerfälliger, als der $\frac{3}{4}$, und dieser nicht so munter, als der $\frac{3}{8}$ Tackt.

Zu feyerlichen und pathetischen Sachen schicket sich der Allabrevetackt vorzüglich und wird deswegen zu Motetten und andern feyerlichen Kirchengesängen gebraucht. Der grosse $\frac{4}{4}$ Tackt hat einen sehr nachdrücklichen und ernsthaften Gang, und schicket sich zu prächtigen Chören, zu Fugen in Kirchenstücken und überhaupt zu Stücken, wo Pracht und Ernst erfordert wird. Schwerfällig und sehr ernsthaft ist der $\frac{3}{2}$ Tackt, wenn man nur nicht zu viel kleine Noten darin anbringt. Zu einem lebhaften und erweckenden Ausdruck, der aber noch etwas nachdrückliches hat, schicket sich der $\frac{2}{4}$ Takt am besten. Der $\frac{2}{4}$ ist auch lebhaft, aber schon mit mehr Leichtigkeit verbunden, kann auch deswegen zum Tändelnden gut gebraucht werden. Der $\frac{2}{8}$ Takt ist schon ganz flüchtig, und seine Lebhaftigkeit hat nichts mehr von dem Nachdruck des $\frac{2}{4}$ Takts. Sanft und edel scheinet der Charakter des $\frac{3}{4}$ Taktes zu seyn, besonders, wenn er blos, oder doch meistentheils aus lauter Vierteln besteht. Der $\frac{3}{8}$ Takt aber ist von einer Munterkeit, die etwas muthwilliges an sich hat.

Diese allgemeinen Charaktere bekommen noch eine nähere Bestimmung durch eine besonders herrschende Notengattung und durch Regeln, welche grössere oder kleinere Intervalle zur Fortschreitung bestimmen. Ganz verschieden ist der Charakter des $\frac{3}{4}$ Taktes, wenn fast durchgehends nur Viertel gebraucht werden, als wenn viel Achtel, oder noch kleinere Noten darin vorkommen, und wenn er meistentheils kleine Intervalle zur Fortschreitung hat, als wenn öftere Sprünge vorkommen. Da durch dergleichen besondere Bestimmungen bey einerley Tackt

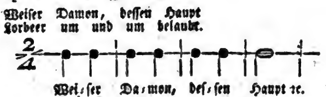
art viele Tänze ihren besondern Charakter bekommen, und ich mir vorgenommen habe, diese Materie in einem eigenen Abschnitt abzuhandeln; so werde ich dort Gelegenheit haben, bestimmter über den Charakter solcher an besondern Regeln gebundener Stücke zu sprechen.

Es erhellet aber aus dem wenigen, was ich hier über die verschiedene Charaktere der Taktarten angemerkt habe, daß diese Verschiedenheit der Taktarten sehr bequem sey die besondern Schattirungen der Leidenschaften auszudrücken.

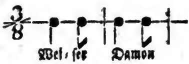
Es hat nemlich jede Leidenschaft ihre Grade der Stärke und, wenn ich mich so ausdrücken kann ihr tieferes, oder flacheres Gepräge. Die Freude z. B. kann feyerlich und gleichsam erhaben; sie kann rauschend, oder auch hüpfend und muthwillig seyn. Diese und noch mehr Grade und Schattirungen kann die Freude haben; und so ist es auch mit andern Leidenschaften beschaffen. Der Tonsetzer muß vor allen Dingen das besondere Gepräge der Leidenschaft, die er zu schildern hat, sich bestimmt vorstellen und alsdenn eine schwerere, oder leichtere Taktart wählen, nachdem der Affeckt in seiner besondern Schattirung, die eine oder andre erfordert.

9) Wie hat man sich bey Singstücken in Ansehung der Taktart zu verhalten? Erstlich muß man auf die Empfindung, die in den Worten liegt, Acht haben, und nach Beschaffenheit desselben eine von den ernsthafteren oder munteren Gattungen des Takts wählen. Denn alles was z. B. in dem Allabrevetakt gesungen wird, kann auch im $\frac{2}{4}$ Takt gesungen werden, der Vortrag aber verursacht, daß ein solches Stück in der ersten Taktart weit ernsthafter, und in der letzten weit munterer klinget.

2) Muß man untersuchen, ob der Text eine Taktart von zwey, drey oder vier Zeiten verlangt. Nemlich jede lange Sylbe muß auf einer langen, und jede kurze auf einer kurzen Taktzeit fallen. Das Hauptwort eines Verses muß auf die erste Zeit zu stehen kommen. Z. B.



Hier folgt auf einer langen allezeit eine kurze Sylbe, und könnte auch in dem $\frac{3}{8}$ Tackt gesetzt werden, also:



Da

Da der Vers aber einen ernsthaften Gang hat, so ist der $\frac{3}{4}$ dem $\frac{3}{8}$ vorzuziehen. Hingegen haben folgende Verse einen munteren Gang, obgleich eben so wie oben, eine lange mit einer kurzen Sylbe abwechselt.

> Ein kleines Kind mit Flügeln,
> Das ich noch nie gesehen 2c.

Diese müssen in $\frac{6}{8}$ gesetzt werden, also:

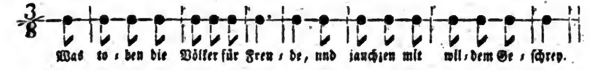
Ein klei-nes Kind mit Flü-geln, das ich 2c.

aber nicht in $\frac{3}{8}$, weil alsdenn die letzte kurze Sylbe von dem Worte Flügeln auf die erste Zeit des Tackts fiele, folglich lang ausfallen würde; da nun in der Folge dieser Verse der Schluß allezeit in der Mitte fällt, so ist dieses ein Zeichen, daß es der zusammengesetzte $\frac{6}{8}$ Tackt ist.

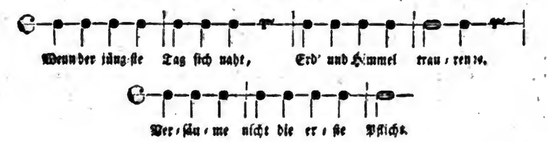
Eine andere Bewandniß hat es mit folgendem Beyspiel, welches des Schlusses wegen der einfache $\frac{6}{8}$ Tackt ist.

Was to-ben die Völ-ker für Freu-de und jauchzen mit wil-dem Ge-schrey.

Wollte man dies Beyspiel in $\frac{3}{8}$ setzen, so käme am Ende ein falscher Rhytmus von drey Tacken, zu geschweigen, daß die letzte Sylbe von dem Wort Freude lang würde.



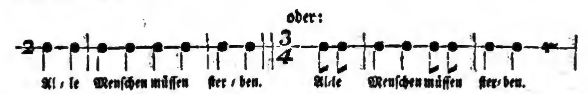
Hier folgen noch einige Beyspiele, die nun weiter keine Erklärung bedürfen.



oder:



Nach Beschaffenheit des Inhalts der Worte ist eine oder die andere Art zum Ausdruck geschickter.



Man sieht aus diesen wenigen Beyspielen, daß zu den nemlichen Worten verschiedene Tacktarten und rhytmische Gänge gewählet werden können, und die langen und kurzen Sylben immer richtig treffen; und hier ist nur von solchen Melodien die Rede, wo auf jeder Sylbe eine Note zu stehen kommt. Da nun aber bey einer verzierten Melodie viele Noten, ja ganze Passagen auf einer Sylbe angebracht werden können, so läßt sich begreifen, daß zu den nemlichen Worten fast alle Tacktarten passen können. Daher muß man, wenn man grosse Singestücke setzt, bey denen eine verzierte Melodie statt findet, ein Gefühl von der jeder Tacktart eigenen Würkung haben, und diejenige wählen, die den zu schildernden Ausdruck am besten darstellet. Graun und Hasse haben die nemlichen Arien oft in sehr verschiedenen Tacktarten gesetzt, dieses rühret aber keineswegs von einer Gleichgültigkeit gegen die Tacktarten her, sondern weil sie den Affeckt, der in den Worten lag, von verschiedenen Seiten bemerkten, und einer z. B. die Eifersucht mehr klagen und der andere mehr toben ließ; beydes kann recht seyn. Oft hatten sie auch Worte vor sich, in denen kein Schatten von Empfindung lag, zu welchen denn freylich jede Tacktart paßte, die der Prosodie der Worte nicht entgegen war.

III. Von

III. Von dem Rhythmus. (*)

Durch Bewegung und Tackt bekommt der Gesang den Charackter, wodurch überhaupt eine sanfte, oder heftige, eine traurige, oder freudige Empfindung ausgedrückt wird. Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. Dadurch bekommt der Gesang seine Mannigfaltigkeit und wird bey seinen übrigen Annehmlichkeiten zu einer Rede, die das Gehör und die Empfindung mit mannigfaltigen Sätzen, deren einige zusammen genommen einen Hauptsatz ausmachen, unterhält.

Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie von mehreren Tackten in einen einzigen Satz zusammen verbunden, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstattet, das wir ebenfals diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind.

Der Rhythmus eines Tonstückes hat große Aehnlichkeit mit der Versification eines lyrischen Gedichtes: einzele Einschnitte der Melodie stellen die Verse vor, und größere Abschnitte von etlichen Einschnitten, sind musicalische Strophen. Wie nun in dem lyrischen Gedichte ungemein viel auf eine gute Versification ankommt, so ist auch im Gesang der Rhythmus eine sehr wichtige Sache. Darum habe ich mir vorgenommen, diese Materie hier mit allem Fleiß abzuhandeln.

Es gibt Melodien, deren Rhythmus durchaus genau nach gewissen Regeln eingerichtet ist, die man nicht überschreiten darf: andre Stücke aber sind an solche bestimmte Regeln nicht gebunden; sondern es stehet dem Tonsetzer frey sich einen Rhythmus, oder eine musicalische Versart zu wählen. In dem ersten

(*) Man nimmt dieses Wort in zweyerley Sinn: bisweilen bedeutet es das, was die Alten Rhythmoponie nannten, nemlich die rhythmische Beschaffenheit eines Stückes; andermal aber bedeutet es einen Satz oder Einschnitt. Im erstern Sinne wird es genommen, wenn man sagt: Dieses Stück ist im Rhythmus unrichtig, oder hat keinen guten Rhythmus, im andern Sinn braucht man es, wenn man sagt: ein Rhythmus (Einschnitt) von vier Tacten.

ersten Fall sind die zum Tanzen gemachte Melodien, in dem andern aber die andern Arten der musicalischen Stücke. Aber auch in diesem andern Falle müßen doch gewisse Regeln beobachtet werden, damit man nicht gegen den rhythmischen Wolklang anstosse.

Da ich mir vorgenommen habe in einem der folgenden Abschnitte von den gebräuchlichsten Tanz-Melodien besonders zu sprechen, so werde ich hier von ihrer rhythmischen Beschaffenheit nichts sagen, sondern nur die allgemeinen Regeln vortragen, die überhaupt die rhythmische Beschaffenheit gar aller Stücke betreffen.

Wie man in der Rede erst am Ende eines Satzes den Sinn desselben gefaßt hat und dadurch nun mehr oder weniger befriediget ist, nachdem dieser Sinn eine mehr oder weniger vollständige Rede ausmacht; so ist es auch in der Musik. Ehe nicht in einer Folge von zusammenhangenden Tönen ein Ruhepunkt kommt, auf welchem das Gehör einigermaaßen befriediget wird, und nun diese Töne auf einmal, als ein kleines Ganzes zusammen faßt, hat es auch keinen Sinn, und eilet um zu vernehmen, was eigentlich diese auf einander folgende Töne sagen wollen. Kommt aber nach einer nicht gar zu langen Folge zusammenhangender Töne ein merklicher Abfall, der dem Gehör eine kleine Ruhe verstattet und den Sinn des Satzes schließt, so vereiniget das Ohr alle diese Töne in einen faßlichen Satz zusammen.

Dieser Abfall, oder Ruhepunkt, kann entweder durch eine völlige Cadenz, oder auch blos durch eine melodische Clausel mit einer beruhigenden Harmonie, ohne Schluß in dem Basse, bewürkt werden. Im ersten Fall hat man einen ganz vollständigen musicalischen Satz, der in dem Gesang das ist, was eine ganze Periode in der Rede, nach welcher man einen Punkt setzet; im andern Fall aber hat man einen zwar verständlichen Satz, nach welchem man aber nothwendig noch einen oder mehr andre erwartet, um den Sinn der Periode vollständig zu machen. Jenen vollständigen Satz, der sich mit einem förmlichen Schluß endiget, wollen wir einen **Abschnitt**, oder eine **Periode** nennen; den unvollständigen aber, der sich nur mit einem melodischen Abfall, oder einer befriedigenden Harmonie endiget, wollen wir einen **Einschnitt**, oder einen **Rhythmus** nennen.

Man begreift leichte, daß eine jede gute Melodie aus verschiedenen Abschnitten und diese wieder aus mehreren Einschnitten bestehen müßen. Was nun in Ansehung dieser Abschnitte und Einschnitte zu beobachten sey, damit das

das Gehör nirgend beleidiget werde, oder die Aufmerksamkeit verliehre, will ich zuerst hier anzeigen.

Ein musicalischer Abschnitt ist also eine Folge verbundener Töne, die sich mit einer ganzen oder förmlichen Cadenz endiget. Die Würkung dieser Cadenz ist eine solche Befriedigung des Gehörs, die ihm verstattet, die ganze Reyhe der in diesen Abschnitt vereinigten Töne als ein Ganzes zusammen zu fassen, ohne durch Erwartung dessen, was folgen könnte, in der Empfindung gestöhrt zu werden. Geschiehet dieser Schluß in die Haupttonica des Stücks, so ist die Befriedigung vollkommen und man erwartet nun nichts weiter, weil die ganze musicalische Rede ihr End erreicht hat; wird aber in einen andern als dem Hauptton geschlossen, so ist die Befriedigung des Gehörs vollständig, weil es einen Hang fühlt, den Hauptton wieder zu vernehmen.

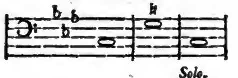
Eine Folge solcher Abschnitte deren keiner, als der letzte in den Hauptton schließt, macht ein einziges Tonstück aus. Würde man aber einen, oder mehr Abschnitte, ehe man am Ende des Tonstücks ist, durch einen Schluß in den Hauptton endigen, so würde man nicht mehr eine einzige Melodie haben, sondern ein Tonstück, das aus zwey, oder mehr ähnlichen Melodien zusammen gesetzt ist.

Es sollte demnach eine Hauptregel seyn, das man durch das ganze Stück keinen Abschnitt, als den letzten in der Haupttonica schliesse. Denn, wenn dieses geschiehet, so wird eigentlich das ganze Stück geendiget. Aber man übertritt diese natürliche Regel gar ofte. Denn in Concerten und Arien schliessen die Tutti und die Ritornelle insgemein in dem Hauptton und sind also schon ganze, für sich bestehende Stücke, weil nach einem solchen Schlusse das Gehör nun schon völlig befriediget ist, und gar nichts empfindet, das die Erwartung einer neuen Folge von Tönen erwecket.

Ganz schlecht aber ist die Art einiger Componisten, die gleich anfangs eines Stückes nach zwey, oder vier Tacten, wieder in der Haupttonica schliessen, folglich wieder da stehen wo sie angefangen haben. Um dieses zu vermeiden, und das Ritornell mit dem folgenden genau zu verbinden, könnte die Solo- oder Singestimme gleich mit dem Schluß des Ritornells anfangen, dadurch würde die genaueste Verbindung der Hauptheile des Stücks erhalten. Folgendes Clavier-Concert von J. S. Bach, kann zum Beyspiel dieser Verbindung dienen:



Man kann die Trennung des ersten Ritornells von der folgenden Solostimme auch dadurch vermeiden, daß man das Ritornell in der Dominante des Haupttones schliesset, also:



Sonst erfodert die Einheit der Melodie, daß alle Abschnitte durch das ganze Stück in einerley Tacktzeit anfangen. Es würde die Empfindung der Einheit völlig zerrütten, wenn die Abschnitte bald im Aufschlag bald im Niederschlag anfiengen.

Die Länge der Abschnitte ist an keine bestimmte Regel gebunden, ausser in den Tanzmelodien, wo sie allemal von einer bestimmten Anzahl Tackte sind. Dennoch aber kann man über diesen Punkt nicht ganz willkührlich verfahren; denn die Abschnitte können zu kurz und zu lang seyn. Eine Folge von ganz kurzen Abschnitten von etlichen wenigen Tackten, würde bald verdrießlich werden, weil das Gehör gar zu schnell hinter einander kommende Ruhepunkte fühlte. Es will doch

von der Tonart jedes Abschnittes einigermaaßen gesätiget seyn, und nicht alle Augenblicke gleichsam in eine neue Spannung gesetzt werden. Aber ein Abschnitt kann auch zu lang seyn. Wenn man eine Zeitlang von einer Tonart unterhalten worden, so verlanget man nun auch eine andere zu hören. Ausser dem kann ein Abschnitt so lang seyn, daß man den Anfang desselben völlig aus dem Gehör verlohren hat, ehe man das Ende fühlet. In diesem Falle kann ein Abschnitt nicht mehr als ein einziges Ganzes zusammen gefaßt werden.

Hieraus erhellet, daß doch den Abschnitten gewisse Schranken gesetzt sind, die man ohne Nachtheil des Wolklanges nicht überschreiten kann. Die kürzesten Abschnitte sind von 6 bis 8 Tackten, die längsten erstrecken sich nicht weit über 32 Tackte. Ich spreche hier nur von dem, was am gewöhnlichsten und wolklingendsten ist; denn es trift sich bisweilen, daß aus besondern Gründen, zumal wenn ein Text es erfordert, kleinere Abschnitte vorkommen; und man kann ihre Länge bisweilen auch über die erwähnten Schranken ausdähnen, ohne langweilig zu werden.

Man muß sich vornehmlich im Anfange der Stücke für allzu kurzen Abschnitten hüten. Das Gehör muß von der Haupttonart so eingenommen werden, daß es dieselbe durch das ganze Stück hindurch nie völlig aus dem Gefühl verliehret. Ausser dem ist die Aufmerksamkeit im Anfang des Stückes noch in ihrer vollen Stärke, und das Gehör kann da mehr zusammen fassen, als wenn es schon etwas ermüdet worden ist.

Nach den Regeln der Modulation muß ein Abschnitt um so viel kürzer seyn, je entfernter sein Ton von dem Hauptton ist; denn wenn man sich zu lang in einem solchen Ton aufhielte, würde das Gefühl des Hapttones ganz ausgelöscht werden.

Man hat angemerkt, daß die Abschnitte am gefälligsten sind, die aus einer Anzahl Tackte bestehen, die sich durch 4 theilen läßt. Weniger angenehm sind die, welche man durch 3 theilen kann. Durchgehends aber müssen sie sich durch 2 theilen lassen. Denn ein Abschnitt, der aus einer ungeraden Anzahl Tackte besteht, hat etwas unangenehmes. Wenn aber der Abfall des letzten Einschnittes durch den Dominanten-Accord gemacht wird, so daß nothwendig der Schluß in die Tonica noch einen Tackt erfordert, so bekommt der letzte Abschnitt eine ungerade Anzahl von Tackten, 33 anstatt 32, oder 49 anstatt 48, ohne daß das Gehör beleidiget wird. Dies ist auch der Fall, dessen ich vorher erwähnet habe, da das Ende eines Ritornells mit dem Anfang der Sing- oder Solostimme zusammen trifft.

Jeder Abschnitt bestehet gemeiniglich aus einer größern oder kleinern Anzahl Einschnitte, die durch kleinere Ruhepunkte, als die Schlüße geben, von einander, zwar nicht abgeschnitten oder getrennt, aber doch etwas abgesondert sind. Diese kleinen Ruhepunkte werden in der Melodie entweder durch melodische Clauseln, oder durch Pausen, in der Harmonie aber durch beruhigende Accorde, besonders durch Dominanten-Accorde, bewürkt: wenigstens muß allemal da, wo der kleine Ruhepunkt seyn soll, ein neuer consonirender Accord gehört werden. Man kann auch Schluß-Accorde dazu brauchen, aber sie müssen durch Verwechslungen oder durch Dissonanzen geschwächt werden, damit die Ruhe nicht zu merklich sey und das Gehör in naher Erwartung des folgenden unterhalten werde.

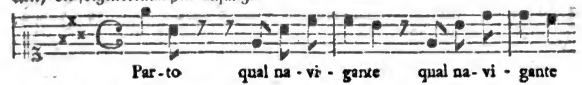
Den stärksten Abfall zur Bewürkung eines Einschnittes macht der halbe Schluß; seine Verwechslungen geben kleinere Abfälle. So kann man auch die Verwechslungen der ganzen Cadenz eben dazu gebrauchen; ja so gar die Cadenz selbst, wenn man sie auf einen schlechten Tacttheil fallen läßt, wie vornehmlich in den Gavotten geschicht. Endlich macht auch jede neue consonirende Harmonie einen kleinen Abfall, oder Ruhepunkt aus. Auf so vielerley Weise kann also der Abfall, oder das Ende eines Einschnitts fühlbar gemacht werden.

Dergleichen Einschnitte, die man auch Rhythmen nennet, können von verschiedener Länge seyn; man kann sie von einem bis 4, 5 und noch mehr Tacten machen, so wie man in der Poesie lange und kurze Verse hat. Die längern aber, besonders, wenn sie über vier Tacte sind, werden gemeiniglich in zwey, oder noch mehr kleinere Glieder eingetheilt, die durch ganz kleine Ruhepunkte, welche mit der Cäsur der Verse übereinkommen, und die man ebenfalls Cäsuren nennt, merklich werden.

Wie das Gehör in jedem Tonstück gar bald den Tact bemerkt und durch das ganze Stück will beybehalten wissen, so wird es auch bald für den Rhythmus eingenommen und ist geneigt immer gleich viel Tacte auf jeden Einschnitt zu rechnen und findet sich würklich etwas beleidiget, wenn die Gleichförmigkeit derselben unterbrochen wird. Es giebt zwar allerdings Fälle, wo einzele Einschnitte von mehr oder weniger Tacten, als die übrigen durchgehends sind, eines besondern Ausdrucks halber sehr gut stehen. Dieses muß man aber als eine Ausnahme von der Regel ansehen. Denn in so fern nur von Wolklang und einem faßlichen, gefälligen Gesange die Rede ist, thut ohne Zweifel die durchaus gleiche Länge der Einschnitte die beste Würkung. Ein

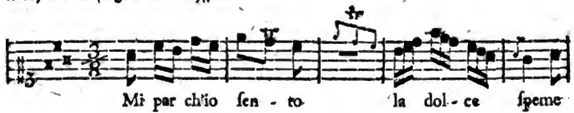
Bey

Beyspiel von einem Einschnitt, der ohne das Maaß der andern zu haben, und eben deswegen, weil er so einzeln steht, sehr gute Würkung thut, sieht man in einer Arie, die folgendermaaßen anfängt:



Hier ist ein zusammengeschobener $\frac{4}{4}$ Tackt, wo ein halber Tackt schon so viel, als ein ganzer ist. Die Einschnitte sind von zwey Tackten, aber gleich der erste ist nur von einem halben Tackt, und dadurch bekommt das wichtige Wort Parto, womit die Arie anfängt, einen grossen Nachdruck.

Es giebt auch Fälle, wo sogar ein kleiner Einschnitt von einem Tackt unter längere eingeschoben werden kann, ohne daß er das Abzählen der übrigen gleich langen Einschnitte unterbricht: er wird alsdenn nicht mit gezählt, weil er, als etwas fremdes, das die Aufmerksamkeit ganz besonders reizt, angehört wird, wie in folgendem Beyspiel:



Hier ist der dritte Tackt zwischen dem ersten und zweyten Glied eingeschoben, und ist gleichsam ein Echo des vorhergehenden Tacktes, das hier des Textes halber sehr gute Würkung thut. Man hat auch Beyspiele solcher Wiederholungen von zwey Tackten nach Rhythmen von vier Tackten. Aber dergleichen Einschiebsel müssen mit guter Ueberlegung angebracht, und entweder in eine Nebenstimme verlegt, oder durch piano oder forte von dem vorhergehenden besonders ausgezeichnet werden. Ausser dem muß man sich wohl in acht nehmen, daß durch solche Einschiebsel die Folge nicht auf unrechte Tacktheile komme.

Eine ganze Melodie deren Einschnitte von einem einzigen Tackt wären, würde einen kindischen Gesang ausmachen; selbst die Einschnitte von zwey Tackten werden, wo nicht etwas ganz flüchtiges oder tändelndes auszudrücken ist, in der Folge bald verdrießlich. Die besten Melodien sind allemal die, deren Einschnitte vier Tackte haben. Dabey können zwar auch einige von zwey Tackten mit unterlaufen, aber sie müssen paarweise stehen, da sie denn wie Einschnitte von vier

Tack-

Tacten gehört werden, die in der Mitte eine Cäsur haben. Man kann in der Folge von Einschnitten, die vier Tacte haben, auch solche setzen, die zwey von einem Tact und denn einer von zwey Tacten für einen einzigen von vier Tacten gelten. Dabey aber ist nothwendig, daß die zwey von einem Tacte sich ähnlich seyen. Man sehe folgendes Beyspiel:



und versuche das kleine Glied, das hier mit 2 bezeichnet ist, weg zu lassen, so wird man bald das unnatürliche und wiedrige der Melodie dabey empfinden. Hier ist also der erste Rhythmus von vier Tacten, der zweyte eben so lang, aber er besteht aus drey Gliedern, davon zwey einen und das dritte zwey Tacte lang sind. Auf diese Weise bringet man in einer Folge von gleich langen Einschnitten Mannigfaltigkeit in dem Rhythmus. Der Einschnitt von vier Tacten aber kann nicht aus zwey Gliedern von einem und von drey Tacten zusammengesetzt werden, doch kann man nach einem Einschnitt von drey Tacten den letzten Tact, als ein Echo wiederholen, und so einen Rhythmus von vier Tacten daraus zusammen setzen, wie in folgendem Beyspiele:



Einschnitte von drey Tacten eine ganze Melodie hindurch, können nicht wohl gebraucht werden, es sey denn in ganz kurzen Stücken die etwas Bürleskes haben sollen, wie die kleinen Tanzstücke sind, die man Bayerisch nennet. Man kann also diesen Einschnitt von drey Tacten, der etwas fremdes und ungewöhnliches empfinden läßt, nur im Anfang eines Stücks brauchen, oder auch hier und da in der Mitte, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas fremdes zu überraschen.

In Tripeltacten ist er faßlicher, als in geraden Tacten. Er kann aber, wenn er einfach oder ohne Cäsur ist, nicht wohl allein stehen, sondern muß paar-

wei-

weise gesetzt werden und zwar so, daß beyde einander ähnlich sind, wie ich von dem Einschnitt von einem Tackt angemerkt habe. Folgendes kann zum Beyspiel hievon dienen:



Würde man in diesen Beyspielen nach dem ersten Einschnitt einen andern von zwey, oder vier Tackten setzen, etwa nach folgender Art:

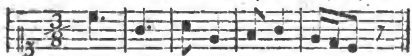


so würde der Gesang, wo nicht ganz widrig, doch sehr ungewöhnlich werden. Dergleichen Irregularitäten könnten in Fällen angebracht werden, wo man die Absicht hat, das Gehör durch etwas seltsames und etwas wiedersinniges zu überraschen.

Es verdienet hier als etwas sonderbares angemerkt zu werden, daß es Fälle giebt, wo ein Einschnitt von 4 Tackten durch Verlängerung gewisser Haupttöne, auf denen ein besonderer Nachdruck soll gelegt werden, in Rhythmen von 5 Tackten verwandelt werden kann. Das Gehör wird dadurch nicht nur nicht beleidiget, sondern das Uebermaaß eines solchen Einschnittes ist oft von großer Würkung. So kann dieser Einschnitt von 4 Tackten



in folgenden von 5 Tackten verwandelt werden, die nur für 4 Tackte gelten.



Einschnitte von fünf, sieben, neun Tackten müßen durch schickliche Cäsuren in kleinere Glieder eingetheilt werden, wenn sie nicht wiedrig klingen sollen. Dergleichen lange Einschnitte aber hintereinander könnten dem Gesang etwas verworrenes geben; deßwegen können sie nicht anders, als mit großer Vorsichtigkeit und vornehmlich bey solchen Gelegenheiten gebraucht werden, wo etwa ein heftiger, oder sehr feyerlicher Ausdruck gesucht wird. Man hat eine vortrefliche Arie von Graun, die fast durchaus aus Rhythmen von fünf Tackten besteht, davon einige sogar ohne Cäsur sind. Aber die Worte erforderten etwas außerordentliches und gleichsam wütendes. Hier ist der Anfang dieser Arie:



Man hat auch Einschnitte von 7, 9 und mehr Tackten, die nichts wiedriges, oder undeutliches haben; sie müssen aber durch Cäsuren faßlich werden, und können auch nur in kurzen Tacktarten vorkommen. Hiervon kann folgendes zum Beyspiel dienen:



Wenn aber dergleichen langen Einschnitte von fünf, oder sieben Tackten in einem Stück vorkommen, darinn Einschnitte von vier Takten herschend sind; so

so sind diese längern insgemein aus der vorher erwähnten Verlängerung einiger Noten entstanden und werden als Einschnitte von 4 Tacten gefühlt, wie in diesem Beyspiele, wo allemal die zwey ersten Tacte des Einschnitts für einen einzigen stehen:



So viel habe ich von der Länge der Einschnitte anzumerken gefunden.

Der Anfang der Einschnitte, folglich auch ihr Ende, ist an keine Stelle des Tackts gebunden; sie können nicht nur auf jeder Zeit des Tackts, sondern auch auf jeden kleinen Theil der Zeiten fallen. Will man aber am leichtesten und faßlichsten schreiben, so fängt man entweder mit dem Niederschlag, oder mit dem Aufschlag an.

Dennoch hat man dabey diese Einschränkung zu bemerken, daß, wenn der Abfall des Rhythmus durch einen halben Schluß, oder auf eine schlußmäßige Art gemacht wird, alsdenn das Ende, nemlich dieser Abfall auf eine gute Tacktzeit fallen müße; weil ein solches Ende seiner Natur nach lang seyn muß. Folgendes kann zur Erläuterung dieser Regel dienen.



rechte



In dem ersten Beyspiel fällt das Ende des Rhythmus unrecht; in dem zweyten ist der Fehler gehoben.

Kleinere Ruhepunkte aber können auf jeden Tacktheil fallen, und die Cäsuren können ebenfalls auf allen Stellen des Tacktes und auf alle Harmonien, nur die zufälligen Dissonanzen, oder Vorhalte ausgenommen, angebracht werden; folglich ist es irrig, was einige lehren, daß die Cäsur an gewisse Tacktheile gebunden sey. Man sehe die bekannte Bachische Clavier Sonate, die also anfängt:



wenn

wenn man sie ganz durchspielt, so wird man finden, daß Cäsuren auf jedes Achtel des Tacktes fallen.

Wenn der erste Einschnitt mit dem Niederschlag anfängt, so können doch die folgenden im Aufschlag anfangen: fängt aber das Stück im Aufschlag an; so müssen ordentlicher Weise auch die folgenden im Aufschlag anfangen, wie solches in den Passepieds, Gavotten, Louren u. a. m. beobachtet wird.

Jedoch wenn ein Stück auf eine etwas ungewöhnliche Art anfängt, als in dem $\frac{3}{4}$ Tackt mit dem zweyten, dritten, oder fünften Achtel, und im $\frac{2}{4}$ Tackt mit dem zweyten, oder dritten Achtel, so ist es in kurzen Stücken nicht wol thunlich, die folgenden Rhythmen anders anfangen zu lassen: In langen Stücken geht es wol an; doch muß der Rhythmus, so wie er anfänglich gewesen, am öftersten wiederkommen; so wie man in der Modulation den Hauptton auch ofte wieder ins Gehör bringen muß. Ein Beyspiel und Muster einer solchen Behandlung ist die Bachische Clavier Sonate, die also anfängt:



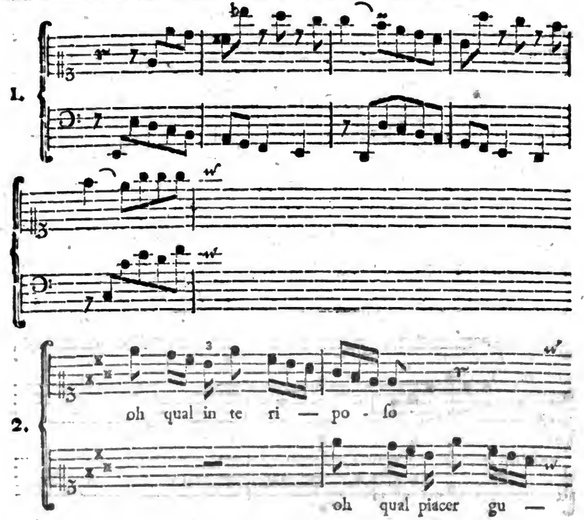
Wenn auf einen Einschnitt, der im Niederschlag anfängt, einer der mit dem Aufschlag anfängt, folget; so muß dem ersten an seiner vollständigen Länge etwas fehlen. Man betrachte folgendes Exempel.



 Da

Da das Stück im Niederschlag anfängt, so sollte der erste Einschnitt durch die zwey ersten Tackte durchdauren; aber der zweyte Einschnitt fängt mit dem dritten Viertel des zweyten Tacktes an; folglich scheinet dieses Viertel dem ersten Einschnitt zu fehlen. Dennoch hat dieses nicht nur nichts anstößiges, sondern gefällt ohne Zweifel darum, weil das Gehör den ersten Einschnitt selbst nach dem Anfange des zweyten fortdauren läßt und solcher Gestalt beyde gleichsam in einander schlinget. In Arien kommen dergleichen in einander geschlungene Rhythmen häufig vor und sind ofte von der besten Würkung, den Ausdruck kräftiger zu machen.

In zwey und vielstimmigen Stücken trift es sich, daß der Rhythmus in den Stimmen verschieden ist. Man sehe folgende Beyspiele hievon:





In dem ersten fängt der Rhythmus in der obern Stimme mit dem vierten Achtel, im Baß aber mit dem zweyten Achtel an. Im andern aber fällt das Ende der Einschnitte der einen Stimme mit dem Anfang derselben in der andern ein. Man sollte denken, daß dergleichen Irregularitäten das Ohr verwirren müßten. Dennoch findet es vielmehr Wohlgefallen daran. Vermuthlich darum, weil man sich bewust ist, daß es eine größere Vollkommenheit ist, zwey verschiedene Reihen von Rhythmen auf einmal zu fassen, als nur einen. Wo aber viele Stimmen und jede mit ihrem eigenen Rhythmus zugleich gehört werden, da wird schon das geübte Ohr eines Kenners erfodert, wenn der Gesang nicht als ein verworrenes Geräusche soll vernommen werden. Vielleicht kommt es von dem Bewustseyn der großen Schwierigkeit, in solchen Fällen alles deutlich zu fassen, her, daß große Tonsetzer ein vorzügliches Wohlgefallen an vielstimmigen Fugen haben, die ungeübten Zuhörern verdrießlich werden.

Alles, was ich bishieher über den Rhythmus gesagt habe, betrift seine äussere und gleichsam mechanische Beschaffenheit: jetzt muß ich auch etwas von seiner innern Beschaffenheit sagen.

Die

Die Erfindung eines einzigen melodischen Satzes oder Einschnittes, der ein verständlicher Satz aus der Sprache der Empfindung ist, und einem empfindsamen Zuhörer die Gemüthslage, die ihn hervorgebracht hat, fühlen läßt, ist schlechterdings ein Werck des Genies und kann nicht durch Regeln gelehrt werden. Ich kann also von der Erfindung schicklicher Rhythmen zum Ausdruck gewisser Empfindung nichts sagen.

Dies einzige kann überhaupt angemerkt werden, daß kurze Rhythmen sich vorzüglich zu sanften, zärtlichen, artigen und insonderheit zu flüchtigen, leichtsinnigen und zu tändelnden Sachen schicken; lange aber zu nachdrücklichen und sehr ernsthaften Empfindungen, besondere zu dem recht pathetischen Ausdruck.

Aber freylich macht es die Länge und Kürze allein nicht aus; der eigentliche Geist jeder Empfindung muß noch hinein gebracht werden, zu welchem Bewegung, Tackt, die Notengattung, die Intervalle und die Harmonie das meiste beytragen.

Gleich in der ersten Periode des Stücks muß der ganze Geist desselben enthalten seyn, und alle folgenden müßen einige Aehnlichkeit mit diesem ersten haben, damit durchaus die Einheit der Empfindung beybehalten werde. Was also für Rhythmen im ersten Abschnitt vorkommen; so müssen die andern Abschnitte ähnliche hören lassen. Ich will damit nicht sagen, daß es dieselben in einem andern Ton; höher oder tiefer gesetzt seyn sollen: sondern nur, daß sie in demselben Geist seyen, und fürnehmlich, daß sie sich in den Notengattungen, oder Taktheilen, nicht zu weit von den Rhythmen der ersten Periode entfernen; weil dieses dem Ausdruck eine ganz andre Wendung geben würde. Wenn zum Beyspiel in den Rhythmen des ersten Abschnittes meist lauter Achtelnoten vorkämen; so kann man in den folgenden nicht oft Achtel mit Punkten und darauf folgenden Sechszehnteln ( ) hören lassen, ohne dem Charackter der ersten Rhythmen in dem Gehör gleichsam auszulöschen. Man höret jetzt gar oft Stücke in dem neuen italiänischen Geschmack; darinn Stellen vorkommen, die aus Notengattungen bestehen, dergleichen sonst im ganzen Stück nicht vorkommen. Dieses verwirret die Einheit des Ausdrucks völlig und macht, daß man am Ende eines solchen Stücks gar nicht weiß, was man gehört hat.

Da aber überhaupt die ganze rhythmische Beschaffenheit eines Stücks mehr das Werck einer feinen Empfindung, als einer bestimten Theorie ist, so rathe ich jungen Tonsetzern die Wercke der größten Meister fleißig durchzuspielen, um sich

sich das Gefühl für diesen wichtigen Theil der Composition zu erwerben. Wer lange Zeit lauter ausgesuchte und rhythmisch vollkommene Sachen gehört hat, bemerkt hernach mit ziemlicher Leichtigkeit jeden Fehler, der gegen die Richtigkeit und den Characker des Rhythmus begangen wird.

Melodien, die über Texte gemacht werden, müßen sich in den Rhythmen und Cäsuren nothwendig nach dem Text richten. Nichts ist wiedriger, als ein Einschnitt der Melodie, der auf eine Stelle des Textes fällt, die keinen Ruhepunkt verträgt. In Oden und Liedern geschiehet dieses öfters: gemeiniglich aber rühret es in solchen Stücken von Fehlern her, die der Dichter begangen hat. Aber in Arien und andern Melodien, die nur auf eine einzige Strophe des Textes gemacht sind, sind dergleichen Fehler, die der Componist gegen den Sinn des Textes begeht, unverzeihlich. Es möchte nicht ganz unnöthig seyn, jungen Componisten ein aufmerksames Lesen des neunten Capitels des zweyten Theiles in Matthesons vollkommenem Capellmeister zu empfehlen.



Druckfehler.

S. 43. in der zwölften Zeile von unten l. behandelt statt abgehandelt.

S. 48. zwischen dem zweyten und dritten Notensystem l. Phrygisch statt Aeolisch.

S. 58. in der letzten Zeile über dem ersten Notensystem l. 8. statt 6.

S. 71. muß es nach dem Comma in der zehnten Zeile also heißen: die eine von der Terz der Tonica zur Quarte, g ♭ a, die andere von der großen Septime zur Oktave d ♭ e, beyde sind ꝛc.

S. 104 muß vor der ersten Note des zweyten Tackts ein ♮ stehen.